teatro

Robert Brustein

o teatro de Protesto

ZAHAR
EDITORES

O TEATRO
DE PROTESTO

O teatro, apesar da competição opulenta e maciça da televisão e do cinema, continua a ser um importante laboratório de idéias de interêsse coletivo. O caráter social do palco, onde o espectador participa diretamente do espetáculo com suas emoções e raciocínio, mais a relativa modéstia de recursos que o teatro exige para sobreviver, explicam, em grande parte, essa eminência da dramaturgia contemporânea.

Daí a necessidade de entendermos as causas do fermento criador de escritores como IBSEN e GENET, que expressaram e ajudaram a moldar a consciência moderna no que tem de mais inquietante e esclarecedor. Para êsse fim, o presente livro é um subsídio poderoso e estimulante.

ROBERT BRUSTEIN, chefe de departamento da Escola de Teatro da Universidade Yale, Estados Unidos, colaborador de prestigiosas publicações como *Partisan Review, Encounter, New Republic* e *Harper's*, analisa o sentimento de protesto e revolta que êle considera a constante mais poderosa do drama contemporâneo. Para tanto, examina a personalidade e a obra de oito famosos dramaturgos modernos: IBSEN, STRINDBERG, CHECOV, SHAW, PIRANDELLO, O'NEILL, ARTAUD e GENET.

No prefácio, explica o Autor as razões de sua escolha e discute uma alternativa. Mas o importante é a lucidez da tese, como importantes, aliás, são os dramaturgos escolhidos. O leitor pode estranhar o arrolamento do gentil CHECOV com o explosivo ARTAUD, mas o seu parentesco é-lhe revelado de maneira conclusiva. Apresenta o teatro de hoje, que ganhou identidade própria com IBSEN, como uma vasta campanha de subversão dos valôres oficialmente aceitos pelas sociedades mais avançadas. Trata-se, em verdade, de uma revolução contra o humanismo tradicional, que, desde a fusão da filosofia de ARISTÓTELES com o cristianismo primitivo, norteia os destinos da civilização.

Um tema tão fascinante encontrou no crítico norte-americano um expositor equilibrado e profundo. Seu livro é um guia dos mais amplos e minuciosos do teatro moderno a partir de IBSEN, servindo para profissionais e leigos como um curso de aperfeiçoamento cultural mesmo para os que não concordem com a tese central do Autor.

O TEATRO DE PROTESTO

Prefácio do Autor

Três são as finalidades do presente livro: examinar o desenvolvimento de uma única e absorvente idéia ou atitude em oito dramaturgos modernos; analisar em profundidade a obra dêsses autores; e sugerir um critério para abordar o drama moderno como um todo. O empreendimento é ambicioso e, sem dúvida, tem um certo laivo de presunção. Como podem oito homens representar adequadamente uma tão vasta e complicada manifestação, qual seja a moderna literatura dramática? Como, na verdade, poderá uma atitude ou idéia abranger, apropriadamente, a variedade da obra só dêsses oito? Para justificar minha pretensão, espero demonstrar, no decorrer do meu estudo, que o tema de protesto é suficientemente generalizado e compreensivo para merecer êsse destaque excepcional: é a corrente que flui através da grande maioria das modernas peças teatrais. Do mesmo modo, espero ainda mostrar como o tratamento que o autor dá ao seu tema determina a maneira como êste estuda a personagem, o enrêdo, a dicção e o estilo. Se eu puder persuadir o leitor a êsse respeito, mediante a referência aos autores que incluí no presente livro, êle será então capaz de verificar, espero, como semelhante método pode ser proveitosamente aplicado a muitos dramaturgos não diretamente estudados nas páginas que se seguem. O drama moderno tem sido até agora estudado, em grande parte, segundo o ponto de vista do estilo — como uma manifestação de realismo, naturalismo, simbolismo, expressionismo, etc. Ao tratar o drama moderno como uma expressão de rebeldia ou de protesto, pretendo ilustrar como todos êsses "ismos" meramente disfarçam a unidade essencial dêste movimento. Pois trata-se de um movimento, sem dúvida alguma, em que os mais importantes dramaturgos modernos estão mùtuamente vinculados por pressupostos comuns e um ponto comum de ataque.

Devo justificar estas afirmações no presente livro. Mas, desde já, compete-me defender a minha seleção dos oito escritores incluídos para estudo especial: IBSEN, STRINDBERG, SHAW, CHECOV, BRECHT, PIRANDELLO, O'NEILL e (considerado juntamente com ARTAUD) GENET. A maioria dêstes nomes não necessita qualquer justificação; mas a lista é parcial e talvez haja desapontamento pela exclusão dêste ou daquele dramaturgo. Prevendo essas objeções, devo declarar que a minha escolha foi orientada em parte por princípio, em parte por preconceito. Acredito que êsses oito dramaturgos são os melhores e os mais duradouros neste domínio; e eu estava decidido a não incluir qualquer autor teatral que não fôsse lido daqui a cinqüenta anos. Há os que talvez lamentem a omissão de SEAN O'CASEY; mas êle sempre feriu minha atenção como um autor excessivamente cotado, com duas ou três peças naturalistas hábeis a seu crédito, seguidas de uma porção de vacuidades ideológicas e tiradas embaraçosamente bombásticas. JEAN GIRAUDOUX e JEAN ANOUILH são amplamente considerados, mas será, por certo, defeito meu não ter jamais conseguido reagir favoràvelmente a ambos: impressionam-me como talentosos estilistas, com pontos de vista superficiais e frágeis sensibilidades. ALBERT CAMUS e JEAN PAUL SARTRE são espíritos estimulantes, mas dramaturgos medíocres; por conseguinte, explorei as idéias de ambos, embora ignorando suas peças. Entre os autores norte-americanos, THORNTON WILDER, ARTHUR MILLER e TENNESSEE WILLIAMS têm todos entusiásticos admiradores: não estou entre êles. Há uma série de novos escritores — especialmente BECKETT, IONESCO e DÜRRENMATT — que me chamam a atenção como dignos de bastante interêsse, mas nenhum dêles completou ainda um acervo literário suficientemente variado para que possa ser incluído neste livro (embora alguns sejam estudados de passagem). Lamento não estar em condições de tomar em consideração as peças de SYNGE, LORCA e YEATS. Admiro excessivamente êstes três escritores; mas, se bem que talvez pudesse justificar a omissão com base na insuficiente ambição ou variedade das respectivas obras, a pura e simples verdade é que os omiti por falta de espaço. Se o leitor interessado vir a relevância de suas obras para o drama de protesto, então eu terei realizado uma importante finalidade dêste livro.

Desejo agradecer aos que generosamente sacrificaram seu tempo e me dispensaram seus conselhos, em especial durante as primeiras fases de preparação do manuscrito: Eric Bentley, que me guiou para novas áreas de pensamento, George P. Elliott, que me instigou para novas áreas de sentimento, Evert Sprinchorn, que abriu novas áreas de pesquisa, Stanley Burnshaw, que corrigiu a minha gramática. Quaisquer erros que o livro ainda contenha são, evidentemente, de minha própria lavra, mas muitos erros foram evitados com a ajuda dêsses bondosos homens. Desejo agradecer também aos meus alunos do Columbia College, que continuam sendo um manancial de estímulo intelectual para mim e que, inadvertidamente, me auxiliaram a escrever êste livro. E sou devedor à Guggenheim Foundation pela concessão de uma bôlsa em 1961-1962, bem como ao Conselho de Pesquisas em Humanidades, da Columbia, por duas bôlsas em lugar da docência de verão. Finalmente, desejo agradecer ao meu enteado, Phillip, por me permitir que dedicasse a escrever um tempo que, caso contrário, seria gasto com êle; e a minha querida espôsa, Norma, por seu constante apoio, incentivo e amor a quem era, freqüentemente, moroso e desanimado em suas tarefas.

A NORMA: *La bella donna della mia mente*

ROBERT BRUSTEIN

O TEATRO DE PROTESTO

17-10-67

Tradução de
Álvaro Cabral

ZAHAR EDITORES
RIO DE JANEIRO

Título original:
The Theatre of Revolt

Traduzido da terceira impressão, publicada em 1964 por Little, Brown and Company, Boston, Estados Unidos.

Copyright © 1962, 1963, 1964 by Robert Brustein

Capa de
ÉRICO

1967

Direitos para a língua portuguêsa adquiridos por
ZAHAR EDITORES
Rua México, 31 — Rio de Janeiro
que se reservam a propriedade desta tradução

Impresso no Brasil

Índice

Protesto e Revolta, apresentação de PAULO FRANCIS 9

PREFÁCIO DO AUTOR 13

I — O TEATRO DE PROTESTO 17

II — HENRIK IBSEN 51

III — AUGUST STRINDBERG 103

IV — ANTON CHECOV 156

V — BERNARD SHAW 202

VI — BERTOLT BRECHT 252

VII — LUIGI PIRANDELLO 307

VIII — EUGENE O'NEILL 347

IX — ANTONIN ARTAUD e JEAN GENET 391

POSFÁCIO 444

FONTES DAS CITAÇÕES NO TEXTO 447

Protesto e Revolta

ROBERT BRUSTEIN *é hoje o chefe de departamento da Escola de Teatro da Universidade Yale, e tem escrito sôbre teatro para órgãos de imprensa como* New Republic, Harper's, Partisan Review *e* Encounter. *Neste livro, o primeiro que publica, êle se propõe demonstrar que o teatro moderno encontra sua base ideológica no conceito de protesto (*revolt, *no original, mas preferiu-se a outra palavra por motivos semânticos). Não se trata apenas de protesto político. Brustein dá ao têrmo o máximo de amplitude, que, resumida, significa inconformismo do indivíduo com o meio ambiente e consigo próprio, e as formas encontradas por oito dramaturgos para expressar essa atitude.*

Foi a partir da Revolução Francesa que os grandes artistas começaram a assumir uma posição crescentemente hostil à sociedade de seu tempo. Até então, a tendência dominante era a celebração da ordem existente, de origem divina e corporificada na aristocracia. Há, por certo, exceções. Eurípides é um dramaturgo de protesto, no sentido de que recusa por completo a religião e a ética defendidas na obra de Ésquilo e Sófocles, e nada propõe para substituí-las, exceto o seu desespêro individual. Êste, em Shakespeare, atinge uma profundeza nunca antes ou depois igualada, mas o dramaturgo encerrava suas tragédias com o restabelecimento da normalidade social, embora esta custasse a suas personagens a supressão de apetites pessoais e as levasse à morte.

A Revolução Francesa, nota Hegel, criou o conceito de sociedade como o entendemos hoje, de uma engrenagem onde as partes têm de submeter-se ao todo. A Revolução Industrial criou outros meios coletivos de domínio sôbre o indivíduo, os quais até hoje não entendemos por inteiro. E daí nasceu a revolta da pessoa humana, que os artistas, autores da História inconsciente do homem, foram os primeiros a captar e a expressar. E é o protesto contra o estado de coisas, em seu apogeu de opressão na era da tecnologia, que Brustein encontra na obra de Ibsen, Strindberg, Checov, Shaw, Pirandello, O'Neill, Artaud e Genet. Sua seleção é caprichosa, e êle próprio a explica no prefácio e no decorrer do livro. Eu mudaria alguns nomes, acentuaria Brecht e eliminaria Pirandello, por exemplo, mas a tese do autor pode ser e é defendida brilhantemente com os dramaturgos que arrolou.

O fundamental a ser entendido no protesto em discussão é o seu movimento pendular. Há dramaturgos que se revoltam contra a sociedade visando a melhorá-la, e outros cujo objetivo é simplesmente negar o próprio conceito de sociedade de que falei acima. Freud explica êsse último impulso em seu memorável ensaio filosófico A Civilização e Suas Frustrações. *Para êle, a civilização exige um preço terrível do homem em repressão dos instintos; quanto mais se refina, mais reprime, pois mais nos distancia da bêsta-fera primitiva que abrigamos em nossos sentidos. Uma sociedade como a nossa; onde o isolamento do todo se tornou impossível, exceto para milionários excêntricos (que, assim mesmo, precisam coletar suas rendas), leva o indivíduo a um paroxismo de tensão, de angústia, de incerteza e de senso de impotência ante a opressão coletivista. Há os que cedem ao inevitável, à bovinice do totalitarismo, dos tranqüilizantes e da macaquice de auditório; há os que enlouquecem, e há os que se revoltam. A grande arte moderna é pródiga dos últimos, não só no teatro como em tôdas as suas manifestações. Mas o palco, dado o seu caráter eminentemente social, recriando a revolta, por assim dizer, em companhia do espectador, é, talvez, o mais poderoso instrumento de divulgação dessa tendência.*

Daí a atualidade e a importância do tema de Brustein. Com êle o leitor penetrará em oito mentalidades complexas, *brilhantes e, não raro, assustadoras, tal a veemência com que expressam a sua repulsa do robotismo contemporâneo. Será uma experiência catártica, pois o contato com uma inteligência e uma sensibilidade que extremizam nossas mais íntimas ânsias e frustrações ajuda-nos a compreendermos melhor a nós mesmos, e essa compreensão continua a ser a primeira condição para mantermos a sanidade e atingirmos um mínimo de paz e contentamento ante a tragédia inevitável da existência.*

PAULO FRANCIS

Rio, novembro de 1966

CAPÍTULO I

O Teatro de Protesto

PRINCIPIEMOS com um par de imagens.

Primeiro, imaginemos um templo aberto de proporções clássicas, cercado de escalinatas dispostas em anfiteatro. Reunidos em planos separados encontram-se os artesãos, os cidadãos, a nobreza — divididos em classes, mas formando uma congregação unida de espectadores. Em frente do templo há um altar, diante do qual está um sacerdote em trajes hieráticos. Por trás do templo, é a cidade; para além da cidade, as esferas celestes, movendo-se em suas órbitas fixas. O sacerdote dirige uma cerimônia ritual, realizando a mímica de um mito de heroísmo e violência. A congregação está empolgada pelo crescente e arrebatador frenesi da ação; a atmosfera fica tensa e eletrizante. O sacerdote conclui o serviço com um sacrifício ritual, e o sangue derrama-se do altar. A congregação grita, como se fôsse a vítima. Alguns espectadores caem de seus assentos; o templo abre-se em fendas; a cidade começa a desmoronar; as esferas começam a girar loucamente em seus cursos. No momento em que a dissolução total parece iminente, a cena esfria. Os espectadores saem, em fila, sua ansiedade misturada com uma calma etérea.

Agora, imaginemos uma planície numa terra desolada. No primeiro plano, uma multidão inquieta de cidadãos aglomera-se nas ruínas de um velho templo. Atrás dêles, um altar arruinado, repleto de artefatos. E, para além, o imenso espaço vazio. Um sacerdote esquálido, em roupas andrajosas, permanece diante do altar arruinado, ao nível da multidão, olhando para um espelho que reflete uma imagem deformada. Saltita grotescamente diante dêle, espiando sua própria imagem em várias posições bizarras. A multidão murmura ameaçadoramente e dispersa-se em parte. O sacerdote volta o espelho para os que ficaram, a fim de que reflita suas figuras, estùpidamente sentadas no chão áspero. Arregalam os olhos para suas próprias figuras, por um momento, penosamente refletidas; então, cheios de horror, fogem, lançando pedras para o altar e gritando furiosas imprecações contra o sacerdote. Êste, tremendo de raiva, futilidade e ironia, volta o espelho para o vazio. Êle está sòzinho no vazio.

O primeiro exemplo constitui uma imagem do teatro de comunhão e o segundo do teatro de protesto.

Por teatro de comunhão entendo o teatro do passado, dominado por SÓFOCLES, SHAKESPEARE e RACINE, em que os mitos tradicionais eram representados perante uma platéia de crentes, tendo por fundo um universo em mutação, mas ainda coerente. Por teatro de protesto entendo o teatro dos grandes e rebeldes dramaturgos modernos, em que os mitos de rebelião são representados perante um número decrescente de espectadores num fluxo de disponibilidade, confusão e acidente. Descrevi metafòricamente êsses dois teatros, a fim de estabelecer ràpidamente duas premissas: 1) que os teatros tradicional e moderno se distinguem claramente entre si, a respeito da função do dramaturgo, do aliciamento de suas platéias e da natureza dos mundos que êles implicam e evocam; e 2) que os autores do moderno teatro formam um movimento tão distintamente característico quanto as várias escolas do passado. IBSEN, STRINDBERG, CHECOV, SHAW, BRECHT, PIRANDELLO, O'NEILL e GENET — para mencionar apenas os dramaturgos analisados detalhadamente neste livro — todos êles são artistas eminentemente individualistas. Contudo, compartilham todos de algo comum que os separa de seus predecessores e os liga entre si. É a atitude de revolta, uma atitude que é o produto de uma herança essencialmente romântica. É meu objetivo isolar as características que distinguem o drama moderno, demonstrar sua unidade como um movimento romântico e descrever o desenvolvimento da rebelião romântica nas obras de seus oito dramaturgos mais notáveis.

Contudo, à guisa de prólogo para tal análise, é necessário examinar como evoluiu a revolta dramática; e, para êsse fim, devo enfatizar não as diferenças entre os teatros tradicional e moderno, mas, antes, suas conexões orgânicas. Pois enquanto o teatro de protesto possui raízes imediatas no romantismo do século XIX, é também, numa acepção mais ampla, a conseqüência inevitável de um longo processo preparatório que começa na Idade Média. As ruínas da segunda imagem metafórica são os remanescentes dos orgulhosos monumentos da primeira. É sôbre as hierarquias desfeitas, os valôres desacreditados e as instituições derrubadas da cultura tradicional que o dramaturgo moderno medita a sua revolta.

De fato, o teatro de comunhão atinge o seu clímax histórico com um relance premonitório da desintegração da ordem tradicional do mundo. O drama do mundo ocidental, tal como o drama dos gregos, descreve uma trajetória que vai da crença à incerteza e desta à descrença, desenvolvendo-se sempre no sentido de um ceticismo cada vez maior em face das leis temporais e espirituais. A tragédia grega, por exemplo, desloca-se da piedade religiosa de ÉSQUILO para a ambivalência trágica de SÓFOCLES e para o agnosticismo irado de EURÍPIDES, até se dissipar, finalmente, na indiferença espiritual de MENANDRO e da Nova Comédia. E o drama ocidental desenvolve-se a partir da certeza religiosa dos autores medievais, passando pelas dúvidas e hesitações dos dramaturgos do período Stuart, onde os personagens de WEBSTER e MIDDLETON erguem o olhar para céus vazios e os heróis trágicos de SHAKESPEARE se despenham todos num vasto abismo. Um crescente sentimento de futilidade e desespêro contagia tanto a cultura helênica quanto a cultura da Europa, nos fins do Renascimento, o que se reflete em certas filosofias naturalistas que tudo põem em dúvida.

Tudo está em pedaços, tôda a coerência morreu;
Tudo o que de justo nos era dado, e tôda a relação.

Na Inglaterra, JOHN DONNE fala por uma época que prenunciava o colapso iminente da ordem.

Os contemporâneos de DONNE dotaram êsses prenúncios de uma forma teatral nos mitos de derrota, e nas imagens de decadência, mutabilidade e morbidez. A harmonia das esferas converter-se-ia em discordância; o diapasão que marcava a escala e o grau desafinou; a suprema excelência de animais é também a quinta-essência do pó. Crânios e esqueletos convertem-se em assíduos acessórios da representação cênica, e o valor supremo é a coragem em face da morte. A comédia é cada vez mais brutal, a tragédia perde sua definição clara, o bem e o mal tornam-se confusos, enquanto a ordem universal é reorganizada com o acompanhamento de estrepitosos sons de desmoronamento nos céus. Dentro de pouco tempo, o teatro está dominado pelas formas puramente seculares. Quando os romanos sucederam aos gregos, baniram Deus do palco e amontoaram a assistência nas áreas que antes estavam reservadas para o altar. No drama ocidental, as peças heróicas e as comédias da Restauração cumpriram os mesmos propósitos, fornecendo uma atmosfera de idealismo falso ou de cinismo brutal, mas com reduzido interêsse pela natureza religiosa do homem.

Se o teatro de comunhão atinge o clímax com um sentimento de desintegração espiritual, o teatro de protesto *começa* com êsse mesmo sentimento, herdando da tradição ocidental uma continuidade de decadência num palco evoluído. SHAKESPEARE desenvolveu, lenta e dolorosamente, uma visão negativa da vida, mas essa é a premissa inicial do moderno dramaturgo; e, ao contrário dos gregos, nada pode restituir em troca da amargura de seu protesto. Para êle, nenhuma praga é expurgada pelo exílio do seu Édipo, nenhuma côrte do areópago é instalada sôbre o sofrimento de seu Orestes, nenhuma Dinamarca é restaurada pela morte do seu Hamlet — ainda que o exílio, o sofrimento e a morte sejam, freqüentemente, o destino injusto de seus heróis. Do mesmo modo, se o teatro de comunhão incorporou visões temerosas e profecias angustiantes, estas foram tôdas concretizadas no teatro de protesto. A eloqüente loucura de Lear degenerou no tartamudear insano do Oswald, de IBSEN; o ciúme momentâneo de Leontes converte-se na obsessão patológica do "Pai", de STRINDBERG. Gloucester murmura contra a crueldade depravada dos deuses que os futilitaristas de CHECOV nem sequer brindam com algumas imprecações; Albany prevê o dia em que os homens se lançarão uns contra outros como aves de rapina — o que aconteceu com BRECHT. Benedict e

Beatrice definham na *Heartbreak House* de SHAW; a melancolia de Hamlet precipita-se na dolorosa angústia de PIRANDELLO e no negro desespêro de O'NEILL; as meias-palavras de Iago tornam-se palavras cheias em JEAN GENET. *Não, nada* e *nunca* — as repetidas negativas de Lear — constituem agora o vocabulário de recusa do moderno dramaturgo, enquanto se esforça por negar seu legado de dissolução.

Êsse legado, naturalmente, não é apenas uma herança literária; é o legado do tempo. O mundo que promove o moderno dramaturgo está ficando cada vez mais circunscrito e limitado. Quando IBSEN deixa a Noruega em 1864 para começar seus grandes dramas épicos em Roma, o naturalismo científico prenunciado por Galileu, Bacon e Descartes já triunfara; é agora a concepção do mundo da Europa civilizada. A *Origem das Espécies*, de DARWIN, aparecera em 1859, desferindo um golpe mortal nas origens divinas do homem. No mesmo ano, MARX completava a sua *Crítica da Economia Política*, uma concepção mecanicista da História que analisa exclusivamente o desenvolvimento das culturas na base dos interêsses de classes. E em 1863, RENAN publica a sua *Vida de Cristo*, em que Jesus, negado o seu nascimento divino, seus milagres e sua ressurreição, é menos caracterizado como um ser sobrenatural do que como um profeta e um rebelde inspirado.

O naturalismo está substituindo o sobrenaturalismo, a experiência ultrapassa a aparição. A intuição é substituída pela estatística, a prosa suplanta a poesia. A ortodoxia religiosa ainda é uma fôrça poderosa, mas a Igreja tornou-se prêsa de fariseus, de observâncias hipócritas e superficial respeitabilidade. A ciência cresce em arrogância e confiança, mas não fornece idéias mágicas nem faz concessões metafísicas para satisfazer a ânsia de ritual e santidade da espécie humana. Quanto às grandes revoluções político-sociais, tiveram como resultado a consolidação do poder da classe média; e o fracasso das revoluções radicais de 1848 desencorajou as esperanças de que êsse poder seria fàcilmente derrubado. Liberdade, igualdade e fraternidade tornam-se palavras vazias de sentido e hipócritas, na medida em que a escravatura do salário substitui a servidão, a justiça é corrompida pelo privilégio, e os vizinhos lançam-se vorazes uns sôbre os outros para a obtenção de lucros, enquanto o progresso paga o preço de seus benefícios com os males do industrialismo: montanhas de escórias, mão-de-obra infantil, cidades sujas e escuras. Os revolucionários de começos do século XIX tinham preconizado a plena realização da liberdade humana. Mas as ciências deterministas impuseram limites às possibilidades do homem, a máquina rompeu seus elos com a natureza e seus semelhantes, e o Estado começa a formular reivindicações cada vez maiores sôbre a pessoa. O caos espreita o homem moderno:

As coisas desintegram-se, o centro não pode agüentar.
A pura anarquia corre, à sôlta, pelo mundo.

YEATS reescreve os prenúncios de DONNE, com acentos ainda mais apocalípticos. A imagem da sociedade moderna converte-se na de um calabouço — cinzento, imundo, esquálido, inibitório — onde os homens labutam incessantemente, numa atmosfera envenenada, em tarefas humilhantes.

O drama moderno, em resumo, surge na segunda onda do romantismo — não o otimismo eufórico de ROUSSEAU, com sua ênfase na reforma institucional, mas, antes, a negra fúria de NIETZSCHE, com suas exigências radicais de uma transformação total da vida espiritual do homem. E NIETZSCHE continua sendo a influência filosófica mais fecundante do teatro de protesto, o intelecto pelo qual quase todos os dramaturgos modernos devem aferir a própria envergadura. Quando NIETZSCHE declarou a morte de Deus, estava igualmente anunciando a morte de todos os valôres tradicionais. O homem só poderia criar novos valôres tornando-se êle próprio Deus: a única alternativa para o niilismo estava na revolta e no protesto. O arrogante *Eu Quero* de NIETZSCHE era uma resposta desesperada a um universo absurdo. E tôda a moderna revolta, como ALBERT CAMUS escreve em seu monumental estudo *L'Homme Révolté*, "nasce do espetáculo de irracionalidade, confrontado com uma injusta e incompreensível condição". Em face do mesmo absurdo metafísico, o moderno dramaturgo aceita o repto de NIETZSCHE, assumindo uma atitude de recusa que o coloca em conflito com as leis da moderna necessidade. Rejeitando Deus, Igreja, comunidade e família — reivindicando os direitos do indivíduo contra as imposições do Govêrno, da moralidade, das convenções e normas — adota uma postura de rebelde, zombando das restrições, determinado a provocar a queda de tôdas as barreiras.

A revolta do dramaturgo, é importante acrescentar, é mais imaginativa do que prática — imaginativa, absoluta e pura. Nas primeiras fases do teatro de protesto — em algumas das obras de IBSEN e de SHAW, por exemplo — o drama, por vêzes, começa por parecer um ato de utilidade; e nas peças de BRECHT, sua finalidade é conduzir à revolução política. Contudo, mesmo na maioria dessas obras, o elemento programático é realmente insignificante — ou radical demais para servir a qualquer aplicação prática. A arte dramática não é idêntica à realidade e, antes, desenvolve-se num plano paralelo à mesma; e a revolta dramática, portanto, é sempre muito mais *total* do que os programas dos agitadores políticos ou reformadores sociais. O moderno dramaturgo é, essencialmente, um rebelde metafísico, não um revolucionário prático; sejam quais forem suas convicções políticas, sua arte é a expressão de uma condição, de um estado espiritual. Na verdade, é um militante do ideal, um individualista anárquico, mais preocupado com o impossível do que com o possível; e seu descontentamento amplia-se às próprias raízes da existência. A própria obra de arte converte-se num gesto subversivo — uma reconstrução mais imaginativa de um mundo caótico e desordenado.

Uma conseqüência da revolta do dramaturgo é o seu alheamento em relação ao mundo oficial e — uma vez que rejeita as devoções convencionais — à cultura oficial. Esta cultura persiste, evidentemente, no mercado teatral, onde o dramaturgo comercial, nas palavras de STRINDBERG, funciona como um "pregador laico, revendendo as idéias do seu tempo em forma popular, suficientemente popular para as classes médias, que são a trave-mestra das platéias teatrais, poderem apreender a essência da matéria sem grandes perturbações para suas cabeças". Mas o teatro de protesto não é um teatro popular, nem os seus dramaturgos estão muito interessados em instruir as classes médias. Pelo contrário, parece terem decidido, como THÉOPHILE GAUTIER, ser "o terror do reluzente e calvo burguês" — pelo que seu inimigo comum passou a ser o próprio homem da classe média. Desde IBSEN, que assestou sua ira sôbre êsses "gordos focinhos de porco", até GENET, que levou ao palco o aniquilamento ritual de tôda a raça branca, cada um dos dramaturgos rebeldes é provocado por um dado aspecto dêsse mundo próspero; e até CHECOV, o mais delicado espírito do teatro de protesto, foi levado a declarar a respeito de suas peças: "Tudo o que eu queria dizer era isto: — Olhem para vocês mesmos e vejam até que ponto suas vidas são más e lúgubres".

CHECOV acusa o burguês por sua falta de cultura e de intrepidez; IBSEN por sua mediocridade e transigência; STRINDBERG por sua covardia; SHAW por sua complacência; BRECHT por sua hipocrisia e ganância; PIRANDELLO por seu intriguismo e promoção do escândalo; O'NEILL, por seu espírito vulgar e estreito; GENET por sua simulação e falso pudor. As acusações acumularam-se, levando mais lenha para a fogueira ateada por NIETZSCHE, que declarara guerra aos "mediadores e aos intrometidos", aos "titubeantes que não aprenderam a abençoar ou a amaldiçoar do fundo do coração". O ideal de mediania dourada era anátema para NIETZSCHE ("É mediocridade, embora se lhe dê o nome de moderação", escreveu êle); e muitos dos dramaturgos rebeldes compartilham dessa hostilidade pelas brandas virtudes do cristianismo e pelos valôres razoáveis, humanitaristas, da democracia liberal. Detestando os "caminhos do meio", desprezando as emoções suaves, desafiando as classes médias, o dramaturgo rebelde começa a celebrar, secreta ou abertamente, os valôres do extremo: excesso, instinto, emancipação, êxtase, embriaguez, arrebatamento, revolta. Assim, a "maldita maioria liberal e compacta", como IBSEN a chamou, converte-se no principal antagonista do dramaturgo. E como essa maioria, precisamente, constitui a platéia teatral, o próprio espectador vê-se alvo do ataque, que contra êle é desencadeado diretamente do palco ou então representado em cena como uma figura satírica. Deixando de ser o porta-voz da platéia, ou seu entretenedor remunerado, o dramaturgo passou para o campo adversário, dando a perceber aos espectadores, como SHAW declara no prefácio de suas primeiras peças, que "meus ataques são dirigidos contra êles próprios [os espectadores], não contra as minhas personagens do palco".

Inevitàvelmente, o dramaturgo paga o tributo de sua rebeldia, sendo por sua vez rejeitado. Como JOYCE, que fugiu da Irlanda recusando servir àquilo em que já não acreditava mais, o moderno dramaturgo passa grande parte de sua vida de criação no exílio — um fugitivo, um marginal ou um fora-da-lei. IBSEN, o norueguês, vai para Roma e, depois, para a Alemanha, declarando: "Tive de fugir daquela porcaria para me sentir inteiramente lavado". O sueco STRINDBERG encontra refúgio dos excessos reais e imaginados de seus compatriotas ao exilar-se em Paris. SHAW deixa para sempre a Irlanda, vivendo na Inglaterra. BRECHT, fugindo aos nazistas, transfere-se para a Escandinávia e daí passa aos Estados Unidos. GENET passa a maior parte dos seus primeiros anos de adulto em prisões européias. Por conseqüência, o teatro de protesto é um movimento cosmopolita alimentado por fontes internacionais. Embora o dramaturgo continue a escrever sôbre o seu país, mesmo no exílio, deixa de exaltá-lo ou de expressar sua causa. Os dramas nacionalistas são raros, enquanto as características nacionais servem de estímulo a suas sátiras e censuras mordazes.

Mesmo quando o dramaturgo rebelde não está em exílio geográfico, sente-se como um estrangeiro, uma vez que perdeu seu sentimento de pertencer a uma coletividade. Estranho em sua família, leproso para a sociedade, herético para a Igreja, é também um marginal metafísico, pois fica espiritualmente destituído assim que deixa de crer em Deus. Discutindo NIETZSCHE, assim escreveu CAMUS: "Começa então o tempo de exílio, a interminável busca de justificação, a nostalgia sem finalidade, a mais dolorosa e dilacerante questão, aquela que o coração pergunta a si próprio: 'Onde poderei sentir-me em casa?' 'Onde é o meu lar?', indagava contìnuamente o inconsolável NIETZSCHE. "É por êle que indago e procuro, em sua busca andei, mas não pude encontrá-lo." E IBSEN escreve a GEORG BRANDES, após seu regresso à Noruega: "Aqui estou nos fiordes da minha terra natal. Mas... mas... mas! Onde estou eu para encontrar minha pátria?" *Onde encontrarei minha pátria?* — é o que cada dramaturgo rebelde pergunta a si próprio, numa dolorosa interrogação. No teatro de protesto, a tônica de banimento, de proscrição, é repetidamente marcada, e o drama moderno sofre de nostalgia, solidão e pesar.

Em *Assim Falou Zaratustra*, NIETZSCHE profetizou o fim do exílio: "Vós, os solitários! Vós, os renegados! Vós sereis um dia um povo! De vós, que vos elegestes, surgirá um povo eleito..." O dramaturgo de protesto espera a consumação de idêntico ideal e tenta, inclusive, realizá-lo através de sua obra. Quanto mais isolado e hermético fôr, tanto mais se intensifica sua visão de comunhão — o espírito alienado começa a buscar os de sua espécie. O próprio fato de escrever para o teatro sugere essa necessidade, uma vez que o público teatral representa uma coletividade em miniatura; mas o dramaturgo quer converter o coletivo num "povo eleito" mediante o poder transfigurador de sua arte. Êle é, em resumo, como um padre degenerado que ainda quer exercer suas funções, mas não é capaz de acreditar nos sacramentos cristãos. Escreveu CAMUS: "Matar Deus e construir uma Igreja são os propósitos constantes e contraditórios da rebelião". Êsses propósitos contraditórios constituem os alicerces do teatro de protesto, em que cada dramaturgo se esforça por conseguir uma nova união a partir de sua secessão, quer dizer, fazer que o seu ato inicial de revolta seja a ocasião para uma nova espécie de graça.

Em *Inferno*, STRINDBERG fala-nos de uma religião pela qual o mundo inteiro está esperando: não um "compromisso com as religiões estabelecidas", mas, pelo contrário, "um progresso no sentido de uma nova". Essa é a exigência do teatro de protesto. Dramaturgos como ELIOT e CLAUDEL poderão fazer as pazes com "as religiões estabelecidas", mas o teatro de protesto é nìtidamente heterodoxo quando não francamente herético. E embora STRINDBERG e O'NEILL sejam ambos atraídos, temporàriamente, para o cristianismo, a Igreja é considerada por êles apenas uma estação intermediária na longa busca romântica da Fé. Tal busca é comum a todos os dramaturgos rebeldes, se bem que adote várias direções. Alguns são atraídos para a ciência, alguns para a política, outros para a arte, alguns outros para o satanismo, e ainda outros para o budismo, o hinduísmo ou confucionismo — mas cada um dêsses credos é uma alternativa religiosa, e até os programas superlativamente materialistas são esposados como uma forma de salvação metafísica. O darwinismo de IBSEN tem fortes inflexões místicas; o lamarckismo de SHAW é um ramo da sua "religião vital"; o próprio comunismo de BRECHT parece constituir uma alternativa para não tomar ordens monásticas. Seria desnecessário dizer que nenhuma dessas crenças demonstrou ser bastante satisfatória como meio de salvação: a nova religião do mundo ainda não chegou. O teatro de protesto não logrou edificar sua Igreja e registra êsse fracasso numa crescente disposição de humor desesperado.

E também numa crescente disposição de renúncia. O drama começa a assumir as características de uma arte solitária, apesar de ter sido sempre a mais pública das expressões literárias. Em virtude da ruptura do dramaturgo com o seu público e de sua indiferença pelas regras dramáticas, as peças modernas principiam a adquirir dimensões épicas — mais extensas, mais difíceis e mais episódicas do que as peças do passado. Êsse crescente informalismo é acompanhado de uma discursividade cada vez mais acentuada, à medida que o dramaturgo rebelde se torna evangelista, angariando prosélitos para a sua fé. Prefácios, prólogos, panfletos críticos, manifestos e apêndices começam a acompanhar as obras dramáticas: os autores produzem não só mitos, mas também comentários sôbre os mitos. Sòmente CHECOV, no teatro de protesto, mantém-se desinteressado por idéias gerais; os outros ficam obcecados pela doutrina e o dogma, fugindo freqüentemente das formas dramáticas para se embrenharem em formulações extradramáticas.

O teatro de protesto, por outras palavras, é extremamente consciencioso a seu próprio respeito e autocomprometido, como convém a um movimento romântico. E, à semelhança dos outros românticos, o dramaturgo participa de sua obra num grau sem precedente. STRINDBERG e O'NEILL quase não se distinguem de seus heróis; IBSEN e SHAW identificam-se bastante com seus heróis; BRECHT esconde suas experiências nas próprias peças, mas fala diretamente através da figura de um narrador na terceira pessoa; PIRANDELLO e GENET modelaram suas obras até um plano conceptual quase solipsístico; e até CHECOV paira sôbre suas peças como uma presença moral. Quer se envolva como idéia ou personagem, o moderno dramaturgo está contìnuamente explorando as possibilidades de sua própria personalidade, não só representando, mas exortando, não só dramatizando os outros, mas examinando a si próprio. Êsse exame pessoal, bastante comum nas outras artes românticas, não constitui nestas uma ruptura tão radical com a tradição. O material do poeta lírico sempre foi amplamente pessoal, e até o elemento autobiográfico em PROUST ou JOYCE não transgride as convenções de uma forma que, desde HOMERO, permitiu sempre ao autor participar na narrativa. O subjetivismo do dramaturgo rebelde, por outro lado, é único, porquanto o drama tem sido, tradicionalmente, uma forma de imitação — impessoal, objetiva, desligada — em que o autor se exclui de sua obra.

Apesar de tudo, o teatro de protesto só parcialmente é subjetivo; o dramaturgo rebelde continua a observar os requisitos de sua forma. Uma peça desenvolve-se através do diálogo, e o diálogo implica debate e conflito. Sem debate, o drama é propaganda; sem conflito, mera fantasia. O dramaturgo rebelde poderá desejar que a sua arte seja uma representação viva de sua revolta, mas tal desejo é disciplinado pela sua consciência objetiva. As fantasias pessoais e as idéias abstratas participam do drama moderno, mas a ação concreta e a imitação mantêm-se: o eu compartilha o palco com os outros. A plataforma tem uma dupla camada, porque o próprio artista está cindido — em sua atitude para consigo próprio, para com a vida, para com o mundo. Observa CAMUS: "A criação artística é uma exigência de unidade e uma rejeição do mundo. Mas rejeita o mundo por causa do que nêle falta e em nome daquilo que, por vêzes, é". O mesmo acontece com a criação dramática. O rebelde que deseja transformar o mundo é também um artista que deve representá-lo com exatidão; o romântico que destruiria tôdas as fronteiras é também um classicista, aceitando limitações na vida e na arte. Essa ambivalência faz que o dramaturgo rebelde vacile entre a negação e a afirmação, entre a rebeldia e a realidade. Incapaz de dominar suas contradições, dramatiza-as em suas peças, grato a uma forma em que as tensões não precisam ser resolvidas.

Assim, conquanto cada um dos dramaturgos rebeldes tome a revolta e o protesto como seu tema central, também os critica em nome da realidade; ao mesmo tempo, identifica-se e repudia os seus personagens rebeldes. Em IBSEN, especialmente, a revolta é tratada ambìguamente, sendo exaltada e punida alternadamente; mas essa ambigüidade impregna todos os principais dramaturgos. Em SHAW, o rebelde é tanto a esperança do mundo como um orador verborrágico; em CHECOV, é tórpido e apático, apesar de todo o seu falatório; em BRECHT, êle consubstancia o impulso para a transformação e o impulso para a adaptação; em STRINDBERG, O'NEILL e PIRANDELLO, reduz-se a um estoicismo heróico, após o fracasso de seus sonhos; em GENET, converte-se na própria imagem de autoridade que queria aniquilar. A idéia de protesto mantém-se pura e absoluta, mas o ato de revolta é usualmente uma causa de tensão, sofrimento e desespêro. E enquanto o personagem rebelde é, usualmente, um prolongamento do dramaturgo, êste sempre está examinando as conseqüências de suas ações.

É êsse conflito entre idéia e ação — entre concepção e execução — que forma a dialética central do drama moderno. Na verdade, o dramaturgo rebelde é aquêle que sonha — e submete seus sonhos à prova real. Isto talvez sugira por que o conflito de ilusão e realidade é um tema de tal importância no drama moderno: ilusão e realidade são os pólos gêmeos da imaginação do dramaturgo. Todos os verdadeiros rebeldes odeiam a realidade e esforçam-se, incansàvelmente, por mudá-la; mas nenhum verdadeiro artista pode renunciar inteiramente ao mundo substancial, ao mundo da matéria. Quanto mais rebelde fôr o artista, tanto mais êle se refugiará numa esfera de fantasias e ilusões; mas ainda o mais subjetivo dos artistas, no teatro de protesto, é irresistìvelmente empurrado de nôvo para o mundo tangível e material de que desejaria evadir-se. As paisagens oníricas de STRINDBERG e GENET são contíguas às cenas que vemos de nossas próprias janelas; um padrão de sólidos fatos é subjacente ao drama de aparências.

Talvez isto explique o estilo do drama moderno e, especialmente, o seu realismo ambíguo. A marca do gênio, para aquêle ultra-romântico que se chamou JEAN JACQUES ROUSSEAU, era a sua recusa em imitar; com êsse comentário, pretendia expressar sua repulsa pelo real. PIRANDELLO esclarece luminosamente a afirmação de ROUSSEAU, quando observa que "ao imitar um modêlo precedente, nega-se a nossa própria identidade e fica-se, forçosamente, aquém do modêlo: quanto mais copiamos a realidade, tanto menos realizamos o nosso próprio eu". CAMUS vai ainda mais longe, ao demonstrar como o estilo mais individual é o sinal da rebelião mais apaixonada, ao passo que o realismo, com a sua subordinação do eu, é a estética oficial do totalitarismo. Entretanto, muitos dos modernos dramaturgos mais ferozmente individualistas escrevem num estilo relativamente realista.

Deve-se compreender, porém, que o moderno realismo dramático é, usualmente, um simples subterfúgio. Pois assim como os dramaturgos anti-realistas estão constantemente evocando a realidade, também os dramaturgos realistas estão apenas sublimando seu individualismo romântico num estilo depurado. EDMUND WILSON conta-nos como FLAUBERT, com seu apetite pelo "suntuoso e rebelde", obrigou-se a escrever, em prosa disciplinada, "sôbre a pusilanimidade e mediocridade da contemporânea França burguesa". Isto descreve, exatamente, o desenvolvimento determinado do moderno drama realista. IBSEN, considerado o pai do realismo moderno, começa sua carreira com epopéias extravagantes, celebrando o homem natural, e depois volta-se para as formas de aspecto mais prosaico; mas, sob a vibrante superfície, seu velho romantismo continua a fervilhar; mesmo suas peças "modernas" são atos disfarçados de rebelião. O problema de IBSEN continuou sendo o mesmo que todos os dramaturgos modernos têm de resolver por si mesmos: como encontrar, sem desdenhar inteiramente da realidade, aquêle necessário elo entre os mundos real e imaginativo. E assim, conquanto o rebelde possa desejar retirar-se para a natureza indômita e para o reino de sua própria invenção, suas peças são realizadas, com grande freqüência, num mundo de pura e simples probabilidade: cidadãos contemporâneos, nas salas de estar urbanas, conversando na linguagem banal da vida cotidiana.

Dificilmente êsses têrmos poderão ser considerados ideais para quantos, sem dúvida, prefeririam dar rédea larga à imaginação, elevar sua linguagem e sair por aí em apaixonada revolta... mas, para rebelarmo-nos contra o mundo, é preciso continuarmos a defrontá-lo. E nisso residem os paradoxos do dramaturgo rebelde. Exaltará o ideal, mas está manietado pelo real. Proclama os direitos do eu, mas tem de levar em conta as reivindicações dos outros. Cantará em louvor do êxtase, da insubmissão e da embriaguez dos sentidos, mas tem de haver-se com o mundo vulgar e condicionado.

O teatro de protesto é, portanto, o templo de um sacerdote sem Deus, sem uma ortodoxia, sem o que se possa até chamar uma congregação, que conduz seu serviço litúrgico dentro da hedionda arquitetura do absurdo. Missionário da discórdia, propaga o evangelho da insurreição, tentando substituir os valôres tradicionais por uma visão inspirada, procurando improvisar um ritual na base da angústia e da frustração. Em lugar de mitos de comunhão, oferece mitos de dispersão; em vez de sermões consoladores, dolorosas exigências; em lugar de uma liturgia de aceitação, uma liturgia de protesto. É um sacerdote apóstata, um que secretamente seria Deus. Tomando para sua divisa o *Non serviam* de Lúcifer, emerge como o espírito de negação, o homem que diz "não" enquanto persegue o seu "sim" através dos incontáveis caminhos da rebeldia.

O propósito dêste livro é fazer um levantamento dêsses caminhos. O processo é difícil e complicado, uma vez que a direção varia com cada dramaturgo. Mas, de modo geral, podemos distinguir três rumos principais, para os quais os outros caminhos convergem. O primeiro rumo é extremamente amplo, o segundo mais estreito e o terceiro é uma rua de mão única, pois o drama moderno vai ficando cada vez mais confinado, à medida que as exigências do tempo começam a limitar as possibilidades de revolta. Chamei a essas categorias de revolta *messiânica, social* e *existencial*. Êstes têrmos serão explicados em maior detalhe, mas posso defini-los agora, ràpidamente, através de uma referência às minhas imagens iniciais. A *revolta messiânica* ocorre quando o dramaturgo se insurge contra Deus e tenta ocupar o Seu lugar: o sacerdote contempla sua imagem no espelho. A *revolta social* ocorre quando o dramaturgo se insurge contra as convenções, a moral e os valôres do organismo social: o sacerdote volta o espelho para a sua platéia. A *revolta existencial* ocorre quando o dramaturgo se insurge contra as condições de sua existência: o sacerdote volta o espelho para o vazio. Cada um dos oito dramaturgos analisados neste livro (de fato, a maioria dos dramaturgos no teatro moderno) pode ser classificado como rebelde messiânico, social ou existencial; alguns cabem numa só categoria, alguns em duas e ainda outros nas três. Para demonstrá-lo, é necessário examinar os antecedentes, a natureza e o estilo de cada aspecto da revolta dramática.

A *revolta messiânica* é a fase inicial do drama moderno e a mais ostensivamente romântica. Podemos encontrá-la em IBSEN, STRINDBERG, SHAW e O'NEILL; floresce de nôvo em GENET; e caracteriza alguns dramaturgos secundários, como WAGNER, D'ANNUNZIO, SARTRE e CAMUS. O drama messiânico é propositalmente um ato de revelação — uma visão da Palestina desde o cume de Pisgá — pois gira em tôrno do pensamento e ações de um nôvo Messias, que se julga fadado a substituir o velho Deus e transformar a vida do homem. A revolta messiânica é a mais subjetiva, grandiloqüente e egoísta de tôdas as rebeliões dramáticas, e tão persistente no drama que se é forçado a afirmar ter sido com as primeiras epopéias messiânicas de IBSEN, e não com as suas posteriores peças "modernas", que teve realmente início o drama moderno. Com efeito, foi o messianismo que detonou o teatro de protesto. E embora a explosão seja mais ruidosa no comêço do movimento, quando o dramaturgo está pletórico de turbulento romantismo e tudo parece possível, seus reflexos podem sentir-se através de todo o teatro moderno.

O drama messiânico é um meio de libertação absoluta, desimpedido de regras dramáticas ou limitações humanas, através do qual o dramaturgo se entrega ao seu insaciável apetite de infinito. Concebendo o universo como uma projeção de sua própria personalidade, que pode ser alterado ou manobrado através da vontade sôbre-humana, imagina-se um Criador superior a Deus, destinado a transformar a vida em algo mais ordenado do que a confusão sem regra nem sentido que vê à sua volta. Como disse STRINDBERG, pela bôca de seu personagem autobiográfico, o "Forasteiro", na Parte I de *A Estrada de Damasco*":

> E sinto meu espírito crescer, alastrar-se, tornar-se tênue, infinito. Estou em tôda parte, no oceano que é o meu san-

> gue, nas rochas que são meus ossos, nas árvores, nas flôres; e minha cabeça toca nos céus. Posso contemplar o universo inteiro. Eu *sou* o universo. E sinto o poder do criador dentro de mim, porque eu sou Êle! Eu gostaria de prender o todo em minha mão e remodelá-lo em algo mais perfeito, mais duradouro, mais belo. Quero que tôda a criação e os sêres criados sejam felizes, que nasçam sem dor, vivam sem sofrimento e morram num tranqüilo contentamento.

Aqui está, quando STRINDBERG se imagina gigantesco e transcendente — investido de podêres divinos e remodelando o mundo segundo o seu próprio plano —, a verdadeira essência da revolta messiânica.

STRINDBERG é o menos reticente dos dramaturgos messiânicos sôbre a sua urgência pessoal de atingir a divindade, mas êsse ávido *Quero* — o grito da insatisfação perpétua — ressoa em todos os dramas do mesmo tipo: é o som da vontade de poder. Escreveu NIETZSCHE: "Mortos estão todos os deuses. Desejamos agora que viva o Super-homem". O rebelde messiânico ecoa essa exigência. IBSEN, em *Imperador e Galileu*, prevê um Terceiro Império da Vontade, em que "a presente senha da revolta será realizada" e "os homens não precisarão morrer para viverem como deuses na Terra". SHAW, em *Man and Superman (Homem e Super-homem)*, visiona um futuro homem "onipotente, onisciente, infalível e, ao mesmo tempo, completamente, inapelàvelmente consciente de si próprio: um Deus, enfim". Essa deidade autoconsciente é por êle introduzida na última peça de *Back to Methuselah* (*Volta a Matusalém*). Siegfried, o protagonista do ciclo de *O Anel dos Nibelungos*, de WAGNER, quebra a lança do deus Wotan com sua espada *Nothung*, assim se convertendo no *seliger Held*, o herói bem-aventurado. O Calígula de CAMUS almeja "muito acima dos deuses... recebendo um reino onde o impossível é rei". O Lázaro de O'NEILL, em *Lazarus Laughed* (*Lázaro Riu*), anuncia que "a grandeza do Homem está em que nenhum deus pode salvá-lo... até que se transforme em deus!" E o Chefe de Polícia de GENET, em *O Balcão*, converte o seu anseio de reputação num ataque de revolta contra os próprios céus.

Em resumo, o herói messiânico é um super-homem que combina as qualidades do malfeitor e do benfeitor, do que mata Deus e edifica uma Igreja. Como malfeitor, está na linha tradicional dos primeiros heróis românticos (Karl Moor, de SCHILLER, Goetz, de GOETHE, Hernâni, de HUGO), um fora-da-lei que combate a sociedade e busca uma completa gratificação à margem e para além das leis convencionais (as heroínas do drama messiânico — Solveig e Agnes, em IBSEN, A Dama, em STRINDBERG, Brunilde, em WAGNER, Ann Whitefield, em SHAW — também estão relacionadas com um tipo anterior do drama, o *ewig Weiblich** romântico). O duelo entre o herói messiânico e Deus, porém, torna-se mais afim do Prometeu de ÉSQUILO e do Fausto de GOETHE, para não mencionar o Tamburlaine de MARLOWE, que desejava "prender faixas negras no firmamento para significar o massacre dos deuses". De fato, podemos encontrar protótipos do herói messiânico entre todos os grandes insurgentes do mito e da religião: Lúcifer, Mefistófeles, Caim, Judas, Don Juan. Caim e Judas, por exemplo, estão entre os rebeldes que aparecem numa visão ao Imperador Juliano, de IBSEN: dois "sêres emancipados, por um imperativo dominante", apontando o caminho para a sua própria rebelião. O Forasteiro de STRINDBERG anuncia: "Como vêem, eu sou Caim" e empenha-se nas obras diabólicas. Caim, o "filho revoltado", é também personagem preeminente em *Back to Methuselah*, enquanto o Don Juan, "inimigo de Deus", é o herói de *Man and Superman*. GENET identifica-se com "Lúcifer, terçando armas com Deus", e o Dion Anthony, de O'NEILL, transforma-se, em *The Great God Brown* (*O Grande Deus Brown*), numa figura fáustica, sob pacto com o Diabo. Em resumo, o herói messiânico sente-se amaldiçoado e extrai seu desafio e fôrça dos mais profundos mananciais do mal.

Como malfeitor, o herói messiânico deseja matar Deus e destruir a antiga ordem; como benfeitor, deseja edificar uma ordem sua. À semelhança de Prometeu, desafia os céus por amor do homem... mas, tal como Moisés, Cristo, Buda, Brama e Confúcio, tenta formar novas leis, representando o papel de um salvador, com os meios de salvação ao seu alcance. E, como a maior parte dos salvadores, sofre o destino do bode expiatório às mãos da multidão; a traição cometida contra o herói messiânico fornece o clímax dramático do teatro messiânico. Mas sua doutrina fornece a estrutura intelectual. Essa doutrina, evidentemente, pertence ao autor, consubstanciando suas convicções e compromissos pessoais. Delineia, portanto, sua obra, com os propósitos de uma religião criadora, ou de textos de escrituras, ou de literatura dos sábios — um equivalente moderno dos Evangelhos, do Alcorão, das Máximas de Confúcio, dos Upanichades.

---

* O eterno feminino. (*N. do T.*)

O drama messiânico, por conseqüência, é tendencioso e sistemático — um jôgo filosófico na linha do *Fausto,* de GOETHE. É também um tanto verboso e retórico, transbordando algumas vêzes — como o "Revolutionist's Handbook" ("Manual do Revolucionário") que SHAW juntou em apêndice a *Man and Superman* — para uma prosa discursiva e não-dramática. Máximas epigramáticas e divisas revolucionárias não são raras: "Tudo ou nada" (*Brand*); "Morte à velha Morte!" (*Lazarus Laughed*). E isso é notável pelo seu tom de exortação e advertência. Quanto à sua doutrina, não costuma ser muito impressionante, quando se separa da peça, pròpriamente dita. Com efeito, os vários credos messiânicos — quer se trate da filosofia da vontade, de IBSEN. da religião da arte, de WAGNER, da resignação hindu, de STRINDBERG, da fôrça vital, de SHAW, do neodionisismo, de O'NEILL, ou do culto do crime e do mal, de GENET — não são muito compreensíveis, nem muito convincentes, nem sequer muito originais (a maioria do material é emprestada por outros pensadores rebeldes, como KIERKEGAARD, SCHOPENHAUER, NIETZSCHE, DOSTOIEVSKY ou D. H. LAWRENCE). Entretanto, o aspecto significativo a respeito do drama messiânico não é tanto o seu conteúdo filosófico quanto sua postura de revolta, sua incansável busca de coerência num mundo de deuses abandonados.

Sucintamente, o teatro messiânico é uma dramatização da busca romântica da fé; como tal, constitui o modo mais pessoalista no teatro de protesto e funciona como o testamento religioso do dramaturgo. Não se pretende dizer com isto que o material seja autobiográfico (embora o seja, por vêzes), mas apenas que o dramaturgo messiânico tem sempre sólidas afinidades com o seu protagonista. O herói messiânico, de um modo ou de outro, é um prolongamento, uma extensão do autor, que assim se dota de faculdades sôbre-humanas: o herói é a realização imaginativa dos sonhos do autor, a representação indireta de sua imaginação moral. IBSEN admitiu que Brand, Peer Gynt e o Imperador Juliano eram aspectos dêle próprio; WAGNER identificou-se com Siegfried, cujo nome deu a seu filho; STRINDBERG integra-se no seu Forasteiro, tal como O'NEILL fêz com seus personagens centrais; e SHAW tinha muito de comum com os seus Velhos.

Cada dramaturgo, por outro lado, conserva-se também a certa distância de sua peça. A doutrina messiânica do herói é quase invariàvelmente rejeitada, e o próprio herói jamais alcança, realmente, a divindade, pois é abandonado pelo autor, usualmente, perto do final da peça. O Juliano de IBSEN morre, vítima do seu próprio ímpeto de poder, e Brand é rechaçado pelo Deus do Amor; o Forasteiro de STRINDBERG termina no pórtico de um mosteiro, conturbado por dúvidas e contradições; Dion Anthony, de O'NEILL, expira nas agonias da aversão por si próprio e da incerteza; os rebeldes satânicos de GENET aprendem que a revolta não pode triunfar, uma vez que Deus é "o vencedor final". Na última peça de *Back to Methuselah*, SHAW projeta-se num mundo futuro, em que tôdas as suas profecias foram realizadas, mas êste é o único exemplo de cumprimento utópico dos desejos no teatro de protesto. Pois mesmo no drama messiânico — o mais audacioso, o mais ambicioso e egocêntrico de tôda a revolta teatral — o impulso romântico para a frente foi em parte sustado. Apesar da preeminência das idéias subjetivas, o drama ainda mantém uma forma de conflito — um choque entre os desejos do herói e os obstáculos intransponíveis do mundo real.

Naturalmente, o drama messiânico é concebido numa escala grandiosa. É quase sempre muito extenso e, por vêzes — como resultado da revolta do artista contra as regras — quase intransponível para o palco, embora seja òbviamente modelado pela mão de um dramaturgo (os dramas de bôlso com qualidades messiânicas, como o *Dynasts*, de HARDY, não perfazem essas condições). *Brand* exige, pelo menos, sete horas de representação; *Imperador e Galileu* é um drama duplo;

A Estrada de Damasco é uma trilogia; *Back to Methuselah* é um "pentateuco metabiológico"; e o ciclo de *O Anel dos Nibelungos* deve ser representado em quatro sessões consecutivas (uma por noite), sendo cada uma delas exaustiva. O comprimento da peça messiânica sugere sua função testamentária, bem como sua estrutura épica. Tal obra raramente desfruta um enrêdo unitário, consistindo, pelo contrário, numa série de curtas e episódicas cenas com múltiplas mutações de cenário. Quanto ao seu cenário temporal, ora tem lugar no passado (*Imperador e Galileu*), no futuro (*Back to Methuselah*) ou em algum tempo e lugar indeterminado, como o de um sonho (*A Estrada de Damasco*). Quando a cena é contemporânea (*Man and Superman*), uma seqüência onírica pode ser introduzida num determinado ponto (Don Juan na cena do Inferno), para distanciar a peça. Contudo, apesar dêsse distanciamento, a relevância contemporânea da peça messiânica nunca está em dúvida. Pois assim como NIETZSCHE usou o antigo deus persa Zaratustra para expressar sua Filosofia moderna, também o dramaturgo messiânico emprega seus personagens para representar sua revolta pessoal e consubstanciar suas visões de salvação.

Como gênero literário, o drama messiânico entra na categoria de mito ou romance, pois sua figura central conforma-se com as definições fornecidas por NORTHRUP FRYE, em *The Anatomy of Criticism*, para o herói mítico ("superior em *gênero*, tanto aos outros homens como ao meio ambiente dos outros homens") e o herói romântico ("superior em *grau* aos outros homens e seus meios ambientes"). Suas ações constam de proezas maravilhosas de uma figura sôbre-humana — por vêzes um deus, ou um grande herói, ou um inspirado visionário. Entretanto, sua superioridade não reside tanto no nobre nascimento e estirpe, nas proezas físicas ou feitos milagrosos, como numa certa moral elevada e qualidades espirituais que se elevam acima do homem comum. IBSEN almejava o advento de uma "aristocracia do caráter, da vontade e da mente"; NIETZSCHE, uma "nova nobreza... que será adversa a todo o domínio do vulgo ou do potentado" — isto é, a classe a que pertence o herói messiânico, porquanto, apesar do halo de divindade que o cerca, êle ainda é um mortal. (Os Velhos de SHAW vivem mais de trezentos anos e o Chefe de Polícia de GENET reinará durante dois mil anos, mas a grande parte dos heróis messiânicos enfrenta, por fim, a morte e a desilusão.)

Finalmente, a linguagem do drama messiânico é solene e elevada. Algumas peças são escritas em verso, outras em prosa elevada, mas a dicção messiânica é invariàvelmente oracular, quando não bombástica, visto que o drama messiânico é inspirado, com efeito, por uma poderosa qualidade profética. É o mais nôvo testamento do autor, que funciona como um inspirado profeta ou vidente, transmitindo sua revelação iluminada a um mundo mergulhado em trevas.

A segunda fase do teatro moderno, a *revolta social*, é muito menos ambiciosa, se bem que muito mais familiar às platéias modernas: caracteriza as peças mais conhecidas da cena contemporânea. A revolta social domina as peças "modernas" de IBSEN, os dramas "naturalistas" de STRINDBERG, as ações íntimas de CHECOV, a maior parte da obra de SHAW, uma grande parte de BRECHT, uma parcela de PIRANDELLO, assim como os dramas rurais de SYNGE e LORCA, as parábolas de DÜRRENMATT, e a totalidade da obra de dramaturgos secundários como O'CASEY, ODETS, MILLER, OSBORNE, WESKER e FRISCH. A revolta social, evidentemente, é um aspecto habitual do drama messiânico, mas aí está subordinada a outras matérias; quando domina uma peça, trata-se de uma manifestação relativamente modesta. A ênfase do drama transfere-se das curas radicais para os diagnósticos cuidadosos, em que o paciente ocupa o palco e o médico se retira para os bastidores. Em vez de examinar as relações entre o homem e Deus, o dramaturgo concentra-se no homem em sociedade, em conflito com a comunidade, com o Govêrno, a academia, a Igreja ou a família.

Verifica-se uma correspondente mudança na forma dramática. A peça episódica cede lugar à estrutura em três ou quatro atos; o drama perde a sua desordenada displicência para tornar-se coeso, compacto, bem feito. O drama social é clássico, no sentido da definição dada por EDMUND WILSON ao classicismo: "No domínio da política e da moral, uma preocupação com a sociedade como um todo; na arte, um ideal de objetividade". Embora o drama social seja, ocasionalmente, expressionista, é mais freqüentemente escrito no estilo realista ou naturalista, através do qual o ideal de objetividade melhor é mantido. A voluptuosidade e exuberância messiânicas são substituídas por sentimentos mais controlados e modulados, na medida em que o autor se ausenta do desenrolar da ação e permite que esta fale por si mesma. As questões sociais, políticas, morais e econômicas são ventiladas numa atmosfera de imparcialidade; as intuições sociológicas e psicológicas tornam-se cada vez mais comuns; as idéias científicas começam a influenciar o dramaturgo, particularmente a teoria de hereditariedade e meio, de DARWIN. IBSEN, STRINDBERG, SHAW e BRECHT começaram todos a pensar a respeito de si próprios como cientistas literários sob a influência de DARWIN, LAMARCK ou MARX, enquanto CHECOV, que pretende não ter influências intelectuais, adere a um ideal de alheamento jurídico.

Quanto aos personagens, o drama social coloca a sociedade contemporânea no palco e extrai suas *dramatis personae* da classe média. O protagonista está sujeito às mesmas leis de todos nós, compartilha as mesmas ambições (ou a falta destas), desempenha as mesmas normas domésticas, fala a mesma prosa desapaixonada e desencantada. A estatura humana encolhe-se para uma altura apenas mediana, e o meio ambiente do homem ganha maior relêvo. O Brand de IBSEN abre caminho para as alturas, a fim de morrer, mas Oswald Alving está condenado à estagnação, pelas doenças hereditárias e a opressão do meio circundante; o Forasteiro de STRINDBERG goza a liberdade de um sonho, mas seu Pai está confinado a uma camisa-de-fôrça; o John Tanner de SHAW está ocupado com o futuro da raça, mas a sua Cândida preocupa-se primordialmente com seus problemas domésticos. Os impérios do drama messiânico foram substituídos por cidades superlotadas e exalando suor; o sol está fora do alcance; e as possibilidades humanas são tênues. Os citadinos de IBSEN ficam degenerando em seus "salões sem gôsto"; as classes abastadas de CHECOV estão paralisadas pela apatia e a inércia; os escapistas de PIRANDELLO se petrificaram na ilusão; os personagens oprimidos de BRECHT não podem sequer permitir-se opiniões pessoais. O rugido do leão foi abafado pelo balido do cordeiro. *Quero* deu lugar a *aceito*. Compromisso, transigência, adaptação e sobrevivência passam a ser a ordem do dia, à medida que o homem se retira de suas fronteiras e começa a caminhar na ponta dos pés, cuidadosamente, ao longo de sua vida.

Em tais circunstâncias, é de admirar que a rebelião continue em curso. Mas, como já sugeri, o estilo clássico do drama social é construído numa base fundamentalmente romântica. IBSEN abandona o teatro messiânico porque, estando mais ordenado para o artista que para o público, é inapropriado para a apresentação da vida moderna. Mas êle jamais abandonou suas inclinações rebeldes. Os tresloucados preconceitos de STRINDBERG, do mesmo modo, converteram numa paródia as suas tentativas de "naturalismo". A angústia metafísica de PIRANDELLO impregna o seu realismo apenas superficial; e a natureza anárquica de BRECHT faz os seus dramas sociais pulsarem de fúria e de zombaria. Com efeito, o dramaturgo rebelde até ingressa ocasionalmente no drama social, nem que seja apenas disfarçado de Dr. Stockman, em *Um Inimigo do Povo;* de João, em *Senhorita Júlia;* de Capitão Shotover, em *A Casa da Amargura;* de Laudisi, em *A Verdade de Cada Um;* de Mackie, em *A Ópera dos Três Vinténs*. E mesmo nas peças mais rigorosamente objetivas, como as de CHECOV, a rebelião ainda corre em suas profundezas. Escrever para as platéias modernas, como IBSEN viu, é rejeitar o modo heróico e subjetivo; mas, no drama social, a própria ação é uma forma de rebeldia, uma vez que se trata de um ataque aos abusos do tempo.

O drama social, em resumo, representa a vida moderna para açoitá-la e castigá-la: é uma imitação para fins essencialmente satíricos. Semelhante revolta, porém, é negativa. O dramaturgo poderá estar ainda tentando matar Deus (ainda que o pretenda, apenas, através de Suas instituições terrenas e figuras representativas de Sua autoridade), mas já deixou de estar ocupado em edificar uma Igreja: o rebelde social raramente sugere qualquer alternativa nítida para as coisas que gostaria de destruir. É verdade que as peças de propaganda e os dramas de tese ou problemática são produtos do protesto social, mas excluo tais obras do presente estudo. Quando SEAN O'CASEY escreve a respeito de uma revolução comunista levar sensualidade à Irlanda puritana, ou quando ARTHUR MILLER suscita a nossa simpatia pela situação do homem comum, estamos em face menos de obras de arte que de atos políticos ou atitudes sociais, e será por critérios mais utilitaristas do que literários que tais atos e atitudes deverão ser julgados. Quanto a SHAW e BRECHT, êsses escritores poderão ser também revolucionários políticos, mas, até o ponto em que uma ideologia positiva informa suas obras, estas representam um compromisso ou, melhor, uma concordata. E, de fato, o socialismo de SHAW, discutido profusamente em prefácios e folhetos, conserva-se fora de suas peças, enquanto o comunismo de BRECHT é uma questão implícita em tôda a sua obra, com exceção dos seus dramas explìcitamente de agitação e propaganda. Os principais rebeldes sociais são anarquistas, pois demonstram um profundo desagrado por tôda e qualquer forma de organização humana, se não pela própria humanidade.

O rebelde social pode atribuir sua herança a LILLO, STEELE, DIDEROT, BEAUMARCHAIS, LESSING e HEBBEL, embora se distinga dêsses dramaturgos burgueses em seu ânimo satírico e sua aversão pela vida da classe média. Em lugar do aprendiz virtuoso e do honesto comerciante, coloca o criminoso depravado e o capitalista venal. E se bem que ARTHUR MILLER possa, como DIDEROT e BEAUMARCHAIS, "buscar tragédia no coração e no espírito do homem médio", a maioria dos rebeldes sociais (possìvelmente, até o próprio BRECHT, que sempre se recusou a idealizar o proletário) reserva uma secreta admiração pelos heróis; "Eu preferia que a minha gentalha", — escreve SHAW — fôsse tôda de Césares, em vez de TOMS, Dicks e Harrys". Também não "buscam tragédia"; a tragédia deixou de ser possível em semelhante estilo. Pelo contrário, os elementos sérios e cômicos começam a entrechocar-se, com um efeito de dissonância que se torna cada vez mais irritante. Os dramaturgos burgueses mediam seu êxito pela capacidade de arrancar lágrimas da platéia, uma faculdade que os seus dramas, segundo COLERIDGE, tinham em comum com a cebola. Mas o moderno drama social possui um áspero, duro tom condenatório que impede e frustra a sentimentalidade hipócrita, não arrancando lágrimas de espécie alguma, a não ser de exasperação. Na verdade, enquanto o dramaturgo burguês apoiava a democracia (ainda um credo revolucionário), o moderno dramaturgo social está mais preocupado com a degradação do dogma democrático. Poderá começar a acreditar no progresso social, mas irá ficando cada vez mais cético sôbre a capacidade de aperfeiçoamento humano.

O drama de revolta social é usualmente escrito no que FRYE designou por "baixo estilo mimético", que é o estilo da ficção mais realista: "O herói é um de nós; reagimos a um sentimento de sua humanidade comum e exigimos do poeta os mesmos cânones de probabilidade que encontramos em nossa própria experiência". Êste herói "não é superior aos outros homens nem ao seu meio" — continuou FRYE, para observar que, de fato, a palavra "herói" já deixou de conter seu pleno significado. Essa degeneração do herói é evidente no drama social, no sentido moral, estrutural e sexual. O personagem central desapareceu literalmente dos dramas de CHECOV e o grupo apodera-se do palco; em BRECHT, o protagonista é mantido, mas agora, significativamente, aí está muito menos por heroísmo que por covardia e rapacidade; na maior parte dos dramas sociais, as mulheres começam a ocupar os papéis centrais. O ambiente da peça social é, usualmente, contemporâneo; sua estrutura é compacta e organizada no sentido do clímax de sentimento; sua linguagem é a prosa vulgar da vida cotidiana. No protesto social, o dramaturgo rebelde suprimiu a sua vontade de poder a fim de examinar e protestar contra a vida institucionalizada do homem.

Na última fase do drama moderno, a *revolta existencial*, o dramaturgo examina a vida metafísica do homem e protesta contra ela; a própria existência transforma-se numa fonte de rebelião.[1] O drama de revolta existencial é um estilo da máxima restrição, um grito angustiado sôbre o estado insuportável do ser humano.

Essa forma de revolta identifica-se com o que CAMUS chamou de "rebelião metafísica... o movimento pelo qual o homem protesta contra a sua condição e contra a criação inteira". Tal definição poder-se-ia aplicar, com igual exatidão, à revolta messiânica e, de fato, o drama existencial consubstancia a mesma espécie de descontentamento com a estrutura básica da vida. Por outra parte, enquanto a revolta messiânica é potente e positiva, a revolta existencial é impotente e desesperada. Os dramaturgos messiânicos fazem seus personagens sôbre-humanos; os existenciais os tornam sub-humanos. Os primeiros exageram o âmbito da liberdade humana; os segundos, da escravidão humana. É significativo que o drama existencial comece a aparecer com uma freqüência cada vez maior em nossa própria era — uma era de totalitarismo. Os deuses e super-homens do drama messiânico converteram-se em animais e prisioneiros; o mundo é um vasto campo de concentração onde o intercurso social é rigorosamente proibido. Sòzinha, num terrível e assustador vazio, a figura central do drama existencial está como que condenada a uma vida de solitário confinamento.

---

[1] Infelizmente, o adjetivo *existencial* foi recentemente monopolizado por uma Filosofia francesa em voga, mas emprego essa palavra do final do século XVII em sua acepção original e mais neutra. Conforme o *Oxford English Dictionary* define "existencial", o seu significado é simplesmente êste: "da e pertencente à existência". Existencialismo é um movimento bastante acanhado em suas possibilidades de expressão; a revolta existencial não é. E conquanto SARTRE e CAMUS possam ocasionalmente ser rebeldes existenciais, raros são os rebeldes existenciais que militam formalmente no existencialismo.

Resumindo, a revolta existencial ocorre durante a velhice do drama moderno, embora, cronològicamente, possa algumas vêzes aparecer muito antes. É a revolta dos fatigados e dos desesperados, refletindo, após a desintegração das energias idealistas, exaustão e desapontamento. Isto explica sua relação íntima com a revolta messiânica, pois, na realidade, é um desenvolvimento inverso do impulso messiânico. De fato, certo número de modernos dramaturgos, messiânicos em sua juventude, concluíram suas carreiras como rebeldes existenciais, em que a premência no sentido da divindade se dissipou em angústia e frustração. Típica dessa progressão é a carreira do dramaturgo dos começos do século XIX, Georg Büchner — o ancestral do moderno drama existencial — que, depois de um breve período como rebelde messiânico radical, convenceu-se de que a ação humana é fútil e passou a escrever sôbre o homem esmagado pelo terrível fatalismo da História. Büchner é uma extraordinária figura em sua época, mas a sua evolução é bastante comum em nossos tempos. Strindberg, por exemplo, volta-se para a revolta existencial depois dos horrores da crise do Inferno o convencerem da futilidade de tentar ser Deus; O'Neill, em suas últimas peças, converte suas exigências messiânicas em apelos existenciais; e a revolta existencial pode até ser surpreendida sob o sorriso inalterável de SHAW. As primeiras peças de BRECHT, além disso, têm uma subestrutura de revolta existencial, o mesmo acontecendo com as peças de PIRANDELLO. E a revolta existencial é o impulso dominante que está implícito nas peças de TENNESSEE WILLIAMS, EDWARD ALBEE, JACK GELBER e HAROLD PINTER — para não mencionarmos BECKETT, IONESCO e todo o "teatro do absurdo".

A revolta existencial representa o romantismo introvertido e começando a apodrecer. Extremamente hostil aos ideais messiânicos, totalmente descrente do individualismo messiânico, o rebelde existencial evidencia, porém, vestígios das antigas exigências radicais. É um neo-romântico, em fúria contra a existência, envergonhado de ser humano, revoltado pelo próprio corpo. Uma das mais vigorosas características identificadoras do drama existencial é sua atitude em relação à carne, que é usualmente descrita em imagens de estêrco, lama, cinzas e matérias fecais, num estado de decomposição e decadência. STRINDBERG, obcecado em tôdas as suas peças existenciais com a "porca da vida", identifica o mundo com lixeiras e montes de estrume, sentindo-se aprisionado no Inferno Excrementício de SWEDENBORG. BRECHT, em *Baal*, chama ao homem "uma criatura comendo numa latrina", ao mesmo tempo que investia violentamente contra "o bom deus, que se distinguiu pela junção do canal urinário com o órgão do sexo". O fato de SHAW mostrar-se divertido com a natureza física do homem dificilmente esconde sua repulsa swiftiana por êle. O Edmund, de O'NEILL, em *A Long Day's Journey into Night* (*Longa Viagem Dentro da Noite*), graceja: — Somos o material com que se fabrica o estêrco. — E SAMUEL BECKETT cria um mundo em que os órgãos sexuais perderam seu poder de procriação e as funções do homem são agora exclusivamente excretórias. Assim Lucky descreve a situação, durante o seu desconexo monólogo de *Waiting for Godot* (*Esperando por Godot*): "O homem, em suma, apesar dos progressos da alimentação e da defecação se desperdiça e definha, se desperdiça e definha..." O homem existencial certamente definha. O corpo não é melhor que um dejeto que se destina à montureira, enquanto a extensão do progresso humano é medida nos intestinos e aparelho digestivo.

Êsse horror neo-romântico das funções físicas é um aspecto daquilo a que LIONEL TRILLING, em seu ensaio "The Fate of Pleasure", chama a "espiritualidade moderna", atribuindo-a a diversos autores modernos: KAFKA, JOYCE, a última fase de YEATS. Anti-humanistas, por vêzes anti-humanos, êsses escritores opõem-se às artes "confortáveis e dirigidas ao consumidor" (aquelas artes a que BRECHT chamaria "culinárias"), e dedicam suas obras não ao luxo e ao gôzo, mas ao desconfôrto e desassossêgo. O dramaturgo existencial identifica-se com êsses escritores, pois também exclui de sua obra o princípio de prazer e compartilha a mesma antipatia pelas afirmações humanistas. O gôsto, a alegria e a sensualidade dão lugar à sombria meditação e aos anseios de morte, o ideal de perfeição humana cede o passo à visão de decadência humana. A partir dêsses sentimentos criou-se o herói existencial, ou *anti*-herói, um personagem relacionado com aquela figura repugnante a quem o Professor TRILLING chama o original da espécie (embora o Woyzeck de BÜCHNER o antecipe em cêrca de trinta anos): o Homem Subterrâneo de DOSTOIEVSKY. O anti-herói do drama existencial raramente é tão articulado quanto o personagem de DOSTOIEVSKY, mas apresenta as mesmas características miseráveis, mórbidas e apáticas, quer dizer, justamente opostas ao idealismo e aos ideais. Onde o super-homem messiânico é vigoroso, aristocrático, heróico, o anti-herói existencial é frágil, humilhado, perverso e inteiramente incapaz de qualquer ação significativa.

A própria oposição dos dois tipos sugere a existência de uma relação entre êles, que NIETZSCHE percebeu ràpidamente: "O subomem de DOSTOIEVSKY e o meu super-homem são a mesma pessoa, abrindo caminho a pulso das profundezas do fôsso para a luz do sol". O subomem jamais consegue, porém, galgar o fôsso e raramente vê o sol. Os personagens de STRINDBERG em *O Sonho* estão perdendo a côr numa estação de quarentena, e em *A Sonata dos Espectros* convertem-se em múmias petrificadas. A coleção de tipos de BRECHT é imobilizada pelas aterradoras implicações do sistema de Copérnico. Os personagens de PIRANDELLO são prisioneiros de suas ilusões. Os desamparados de O'NEILL, em *The Ice Man Cometh* (*O Homem do Gêlo Chegou*), estão perdidos em fantasias oníricas, enquanto a família despedaçada de *A Long Day's Journey into Night* é tragada pelo nevoeiro. Em tais condições, o anti-herói não pode atuar, em parte por causa de uma crescente paralisia, em parte por causas externas e, ainda em parte, porque não moverá aquêles membros e órgãos que detesta. A figura central do drama existencial é, por vêzes, muito velha — como a personagem solitária de *Krapp's Last Tape* (*A Última Gravação*) de BECKETT e as duas figuras de *As Cadeiras* de IONESCO — mas, usualmente, é apenas inerte. A melhor imagem do drama existencial é Winnie, em *Happy Days* (*Dias Felizes*) de BECKETT, enterrado na terra até o pescoço, ou os dois vagabundos de *Waiting for Godot*, com seu famoso "Sim, vamos embora. (*Permanecem imóveis.*)"

Sem ação, não pode haver tragédia; contudo, o drama existencial é, *no tom e na atmosfera*, o mais trágico de todos os gêneros modernos. O rebelde messiânico poderá projetar-se nas proezas heróicas dos seus personagens dramáticos, mas o dramaturgo existencial projeta-se na melancolia e nos queixumes dêles e, freqüentemente, consegue transcender sua repugnância com sentimentos autênticos de compaixão. "A humanidade é lamentável", entoa repetidamente a Filha de Indra, de STRINDBERG, ao passo que o autor, recuando do abismo de absurdo, obriga-se a aceitar os enigmas dolorosos e as contradições da vida. O estoicismo de STRINDBERG é bastante típico do drama existencial, que muitas vêzes redunda numa espécie de resignação — uma aceitação passiva de esperar, paciência, provações. Os desamparados de O'NEILL esperam a morte; os vagabundos de BECKETT esperam Godot; os maltrapilhos de GELBER esperam uma ligação entre todos; e até BRECHT, o mais implacável dos escritores existenciais, abre finalmente caminho para um estado de calma e serenidade confucionistas. Assim, se o drama existencial é trágico, o é em suas percepções. Falta-lhe um herói trágico, mas evoca um sentimento trágico da vida, aquêle estado de espírito que se encontra freqüentemente em SÓFOCLES:

O melhor é nunca ter vivido, assim dizem autores antigos;
Nunca ter aspirado o hausto da vida, nunca ter contemplado
[a luz do dia;

A segunda coisa melhor é um alegre boa noite e desaparecer
depressa.

Como se vê, na versão de Yeats da terceira estância de outro drama da Antiguidade, *Édipo em Colono*, encontra-se o tema subjacente da rebelião existencial, um tema reatado quase com a mesma beleza no *Godot* de Beckett: "Elas dão à luz escarranchadas sôbre um túmulo; o sol brilha um instante, mas depois a noite cai outra vez".

"A vida de um homem não dura mais do que dizer *Um*", graceja Hamlet, enquanto o Pozzo de Beckett, trezentos anos mais tarde, faz os mesmos comentários sôbre a terrível brevidade da vida: "Um dia nascemos; um dia morremos... é sempre o mesmo dia, o mesmo instante". Mas, se lá no fundo da sepultura, o coveiro aplica o *fórceps*, fá-lo com gestos lentos que levam uma eternidade — o carro alado do tempo atravessa uma cena de intenso tédio e *ennui*. Essa sensação de tempo dobrado, alternadamente veloz e monótono, está implícita na maioria dos dramas existenciais[2] e transforma-se no lamento do rebelde existencial. Odiando o presente, temendo o futuro, êle retira para o passado e escreve suas peças sôbre o tema do tempo e memória. *Glass Menagerie* (*À Margem da Vida*) de Williams, por exemplo, é uma exploração existencial da memória; O'Neill, em *A Long Day's Journey into Night*, avança no tempo e retrocede na memória, simultâneamente; e o tempo é o tema central de Pirandello, que, angustiado pelo fluxo informe, concebeu os personagens evadindo-se para a imobilidade da história ou a intemporalidade da arte. As teorias filosóficas de Bergson, especialmente a sua teoria de duração, influenciam fortemente o drama existencial; é dêle que o dramaturgo existencial toma o conceito de subjetivo, em oposição a relógio, a tempo. Essa ênfase no tempo sugere a qualidade reflexiva e nostálgica dêsse drama; sua figura central é um homem cuja vida é gasta em lamentosas meditações sôbre o seu passado. O anti-herói já não é a cartesiana *chose qui pense;* é agora a *chose qui dure* bergsoniana.

---

[2] Também está implícita em Checov. Em *O Cerejal*, o velho Firs conclui uma peça sôbre a apatia e o tédio com o comentário: "A vida deslizou como se eu jamais tivesse vivido"; e em *As Três Irmãs*, Checov mostra seus personagens envelhecendo, enquanto parecem manter-se imóveis. Tal como os dramaturgos existenciais, Checov escreve muitas vêzes sôbre a mágoa de uma vida desperdiçada, sôbre a paralisia e a inércia — mas faltam-lhe a raiva e a repugnância daqueles. O dramaturgo existencial revolta-se contra a vida; Checov parece estar mais revoltado contra os seus personagens.

Contudo, essa resignação melancólica é acompanhada de um permanente protesto, ocasionalmente expresso através de violentas explosões, quase sempre num estilo mordaz, ferino. Se tôdas as mais vigorosas formas de revolta se tornaram agora fúteis, o rebelde ainda pode exprimir verbalmente a sua cólera. Ao nada vital responde com uma sêca zombaria, embora essa ironia seja, por vêzes, gasta consigo próprio. Mas no ato de aceitação do absurdo, afinal, é ainda surpreendido num ato de negação. E a melhor personificação dêsse estado de espírito ambivalente é o Poeta de *O Sonho,* de STRINDBERG, aquêle ser que chafurda na lama enquanto continua perscrutando os céus:

> POETA (*Extàticamente*): O Deus Ptah modelou o homem num pedaço de barro que colocou numa roda de oleiro, num tôrno ou (*zombeteiramente*) em qualquer dessas malditas coisas... (*Extàticamente*) Com o barro, o escultor deu forma às suas obras-primas mais ou menos imortais (*zombeteiramente*), as quais não passam, habitualmente, de uma droga... (*Extàticamente*) Assim é o barro! Quando está fluido, chama-se lama.

Os personagens de O'NEILL alternam, do mesmo modo, entre a anuência e a rejeição, entre o êxtase e a troça; e a esperança e o desespêro são, evidentemente, as disposições oscilantes dos vagabundos de BECKETT. PIRANDELLO também quebra o seu tom de compaixão com sonoras gargalhadas de zombaria; e a contundente ironia de BRECHT constitui uma das mais famosas características do seu estilo.

A ironia é, de fato, o distintivo de todo o drama existencial, escrito no que FRYE designou como "estilo irônico". No estilo irônico, a palavra "herói" perdeu inteiramente o seu significado; a figura central é "inferior em poder e inteligência a nós próprios, de modo que temos a sensação de estar olhando para baixo, contemplando uma cena de escravidão, frustração ou absurdo". Essa é a cena do anti-herói, usualmente um vagabundo, um proletário, um criminoso, um velho, um prêso, confinados de corpo e alma, e degenerando em seu confinamento. STRINDBERG aprisiona seus personagens num pesadelo, e BECKETT num mundo indefinido (provàvelmente o futuro) de aridez e infertilidade. Mas ainda que o cenário seja relativamente realista — como nas peças de PIRANDELLO, BRECHT e O'NEILL — a atmosfera claustrofóbica é anàlogamente opressiva. No drama existencial, com efeito, a natureza, a sociedade e o homem deixaram de existir. Nessa fase final do drama moderno — nesses pesadelos, quimeras, alucinações, enredos febris — a revolta encontra a sua mais pessimista, mais tensa e exausta forma.

A revolta existencial é a fase final, mas não é a conclusão do drama moderno, se bem que muitas peças recentes dela estejam impregnadas. Pois na teoria radical do escritor francês ANTONIN ARTAUD, o teatro de revolta começa a desenvolver de nôvo ambições messiânicas, e nas peças de JEAN GENET essas ambições estão sendo agora imaginativamente realizadas. Será que o drama está prestes a repetir o seu ciclo? De acôrdo com GIOVANNI BATTISTA VICO, a própria civilização tem uma forma cíclica, passando das manifestações divinas às heróicas e destas às humanas — após o que o ribombar de um trovão assinala a repetição do processo. Essa teoria descreve, sem dúvida, o desenvolvimento da Grécia e do Ocidente, e a concomitante evolução do teatro de comunhão. Descreverá também o desenvolvimento do teatro de protesto? Como VICO, um filósofo do século XVIII, não podia imaginar um ciclo de civilização inferior ao humano, ou uma forma de vida mais baixa do que o homem cívico, a sua *Scienza Nuova* omite um estágio importante da experiência moderna. Mas a profecia de VICO está, em tudo o mais, sendo inteiramente cumprida no teatro de protesto, e o ribombar do trovão é especialmente ameaçador. Os novos escritores messiânicos estão conscientemente lutando por recriar as condições do teatro tradicional. ARTAUD deseja restaurar o drama em sua função primitiva, e a obra de GENET adquire a forma de um ritual hieroglífico. Mas êsses mesmos esforços redundam em atos de revolta. Com ARTAUD e GENET, o teatro moderno torna-se uma vez mais apocalíptico, e o romantismo está de nôvo em plena floração. Se o teatro moderno é uma Eterna Recorrência, e os Deuses e Heróis vão ocupar de nôvo o palco, então o lugar òbviamente apropriado para iniciar êste estudo do teatro de protesto é o grandioso espírito messiânico de HENRIK IBSEN.

CAPÍTULO II

Henrik Ibsen

EM 1869, HENRIK IBSEN, então com quarenta e um anos de idade, fêz uma pausa em suas atividades dramatúrgicas para compor um pequeno poema. Deixara sua amada Roma há um ano, para instalar-se em Dresden (conservar-se-ia no exílio, longe da Noruega natal, até 1891), e acabara de concluir a sua primeira e amadurecida peça em prosa realista, *A Liga dos Jovens*, após ter firmado a sua reputação como autor de *Brand* e *Peer Gynt*. Como *A Liga dos Jovens* contém uma pesada sátira ao oportunismo hipócrita dos liberais escandinavos da época, os críticos começaram a acusar IBSEN de ter aderido à facção conservadora. O poema — "Ao Meu Amigo, o Orador Revolucionário" — é endereçado a um dêsses críticos e constitui uma defesa polêmica contra as acusações correntes. Nesses versos, IBSEN afirma que é ainda um fervoroso revolucionário, mas passa depois a distinguir a sua própria revolta de tudo o que a História registrara até então. Tôdas as anteriores revoluções, declara êle, foram comprometidas pelo fato de ficarem incompletas — até o Dilúvio, a mais radical das revoluções de todos os tempos, deixou alguns sobreviventes a bordo da arca de Noé. Para IBSEN, por outro lado, tudo o que ficar aquém da revolução total será insuficiente: "A troca de peões é um plano fútil;/Faça uma limpeza no tabuleiro de xadrez e então poderá contar comigo". Embriagado pela visão intransigente da liberdade e pureza absolutas, através de uma depuração total da vida existente, IBSEN anuncia o que considera ser seu próprio papel nessa revolução: "Com todo o prazer, torpedearei a Arca!"

Torpedear a Arca! Não admira que GEORG BRANDES — amigo, conselheiro e o melhor intérprete de IBSEN, na sua época — o considerasse o homem mais radical que conhecera.[1] Descontente com tudo, salvo um nôvo comêço, IBSEN considera impossível identificar-se com qualquer dos partidos, sistemas ou programas existentes, ou aliar-se sequer com qualquer dos princípios revolucionários vigentes. Em resumo, a sua revolta é tão individualista que transcende inteiramente o domínio político. Seria conveniente recordar, no caso de alguém estar inclinado a encarar IBSEN como o paladino de coisas tais como os direitos da mulher, o divórcio, a eutanásia ou a cura da sífilis, até que ponto êle era sublimemente indiferente às melhorias sociais ou reformas políticas. Como êle escreve a BRANDES, dois anos mais tarde: "Sim, com certeza, é um benefício possuir o direito de voto, o direito à autofixação de impostos, etc., mas para quem é que isso representa um benefício? Para o cidadão, não para o indivíduo". A distinção que êle aqui estabelece é clara, e as próprias simpatias de IBSEN apresentam-se sem disfarces. O cidadão é o homem domesticado, o agente das instituições vigentes, que identifica suas necessidades com as da comunidade, tal como forem determinadas por uma esmagadora maioria: Karsten Bernick, Torvald Helmer, o Pastor Manders. O indivíduo é o homem revolucionário, superior a todos os imperativos sociais, políticos ou morais condicionantes, que encontra sua finalidade na busca de uma verdade pessoal: o Pastor Brand, o Doutor Stockmann, o Construtor Solness. No espírito de IBSEN, êsses dois tipos são como o escravo e o amo, tão fundamentalmente opostos que a vitória para um acarreta inevitàvelmente a derrota do outro, pelo que os direitos do cidadão são sempre obtidos à custa da liberdade do indivíduo. Em seu drama, talvez IBSEN possua uma atitude sumamente ambígua em relação aos seus heróis rebeldes, mas, nesta questão, é impossível pôr em dúvida de que lado êle *pessoalmente* se encontra: a auto-realização é o valor supremo, e se isso conflitar com o bem-estar público, então o bem-estar público pode ir para o inferno.[2]

---

[1] BRANDES não foi o único impressionado pelo radicalismo de IBSEN. As irritadas conversas de IBSEN na casa de BJÖRNSEN, em 1883, espantaram de tal modo um dos convivas que êste escreveu a respeito: "Êle é um anarquista absoluto, quer fazer uma *tabula rasa* e lançar um torpedo contra a Arca; a humanidade deve recomeçar no princípio do mundo — e começar com o indivíduo... A grande tarefa da nossa época é fazer saltar pelos ares tôdas as instituições existentes — destruir". Esta carta foi escrita um ano antes de IBSEN escrever *O Pato Selvagem.*

No decorrer de tôda a sua vida, os partidos políticos tentaram, sem êxito, reivindicar IBSEN como um dos seus, para acabarem enfrentando a hostilidade e indiferença do dramaturgo. E a reação dêste é perfeitamente explicável, tendo em vista a posição da sua revolta: êle era hostil a todos os movimentos baseados numa concepção social do homem. No critério de IBSEN, os conservadores limitam-se a proteger um *status quo* corrupto, proclamando tradições já gastas e convenções fora de moda, para seu próprio benefício, enquanto os liberais, manipulando uma maioria desmiolada, meramente fornece paliativos contra o progresso de uma doença, mediante falsas e inúteis panacéias. Quanto aos radicais, apenas mudariam o formato do sistema social, não a sua existência de fato: a Arca que IBSEN torpedearia era o próprio Estado. "Ora, não existe, absolutamente, uma necessidade razoável para que o indivíduo seja um cidadão", continua IBSEN em sua carta a BRANDES. "Pelo contrário, o Estado é a maldição do indivíduo... O Estado deve ser abolido! Nessa revolução eu participarei!" Tal revolução só poderia existir nas fantasias febris de um anarquista ou de um marxista utópico, e IBSEN certamente possuía fortes traços anarco-marxistas em sua natureza. Mas ainda que essa revolução se tornasse viável, IBSEN provàvelmente não a apoiaria, uma vez que se converteria, necessàriamente, numa revolta social em vez da revolta de um indivíduo. A rebelião de IBSEN, em resumo, é tão pessoal que não pode fazer causa comum com quem quer que seja. Para êle, todos os movimentos ficam comprometidos por suas metas coletivas, porquanto as entidades coletivas — não só o Estado, mas a comunidade, a Igreja, até a família — são inimigas da liberdade, violando as liberdades naturais do homem.

---

[2] Onze anos depois, em 1882, IBSEN ainda mantém uma diretriz semelhante: "Não possuo os dons que concorrem para fazer um cidadão satisfatório..." escreveu êle. "A liberdade é, para mim, a primeira e suprema condição. Em minha terra, os homens não se preocupam muito com a liberdade, mas com as liberdades — um pouco mais, um pouco menos, segundo o critério dos respectivos partidos."

Considerando o radicalismo extremo das crenças de IBSEN, é inteiramente cabível que fôsse êle o iniciador do teatro de protesto; e não sofre confronto com qualquer outro dramaturgo moderno, no tocante à integridade revolucionária, que em IBSEN se manteve superlativamente pura. É êsse protesto, essa revolta, que pretendo ilustrar no presente ensaio. Numa carreira marcada por contradições múltiplas na filosofia dramática e persistentes transformações na forma dramatúrgica, a insurreição turbulenta de IBSEN mantém-se como sua mais importante e mais constante característica identificadora do princípio ao fim. A rebeldia pessoal de IBSEN, como veremos adiante, é freqüentemente posta em xeque por um contra-impulso corretivo que ajuda tanto a disciplíná-la como a disfarçá-la; mas ainda quando a sua dramaturgia encontra a mais desprendida e objetiva das formas, não deixa de ser, apesar de tudo, uma biografia de seu espírito rebelde. Assim, encontraremos a arte de IBSEN, ocasionalmente, seguindo uma direção social e política, em especial no seu período intermédio, quando o autor está preocupado em esmagar ídolos aureolados, expondo as mentiras das modernas convenções e ridicularizando as várias devoções da comunidade norueguesa. Contudo, é importante lembrar sempre que a revolta de IBSEN é mais poética do que reformista ou propagandista, e que mesmo suas atividades especìficamente polêmicas estão subordinadas a uma finalidade mais ampla, que pouco mudou ao longo de sua carreira de dramaturgo. O grande perigo nas críticas sôbre IBSEN é a tendência para examinar suas obras isoladamente e não, como IBSEN instantemente pedia, como um desenvolvimento contínuo e coerente. Quando estudamos êsse desenvolvimento, ficamos aptos a confirmar seu comentário queixoso, no final de sua carreira: "Fui mais poeta e menos filósofo social do que vulgarmente se acredita". Poderemos também ver que a revolta de IBSEN, como a de muitos e grandes poetas contemporâneos, é *total*, quer dizer, êle está descontente com a Criação, no seu todo, e não apenas com alguns aspectos contemporâneos da mesma. Pois a mais profunda divergência de IBSEN não era tanto, provàvelmente, com respeito aos pilares da Igreja, do Estado e da comunidade que dominam suas peças quanto com a suprema figura de autoridade, o próprio Deus. Para além da sua exigência de um nôvo comêço para a espécie humana, é possível vislumbrar seu desejo semi-oculto de uma nova Criação mais consentânea com a lógica de sua imaginação poética. Com essa nova Criação representada pelo corpo de sua arte, o conflito ibsenista básico é, freqüentemente, de natureza messiânica: o seu herói, um rebelde contra Deus, e sua causa, não uma transformação superficial na estrutura social, mas uma completa alteração na natureza moral do homem.

Antes de passarmos a ilustrar os acentuados traços de rebeldia nas peças de IBSEN, façamos aqui uma pausa a fim de rebater uma opinião mais familiar sôbre IBSEN e uma interpretação mais popular de sua obra, as quais são precisamente o oposto daquilo que descrevi. Na verdade, apesar dos esforços de tôda uma geração de excelentes críticos (HERMANN WEIGAND, FRANCIS FERGUSSON, ERIC BENTLEY, JANKO LAVRIN), certas concepções errôneas continuam obnubilando a nossa compreensão do propósito subjacente de IBSEN, concepções essas que são fomentadas por críticos que obscurecem as inovações mais significativas do dramaturgo, enquanto realçam suas realizações secundárias. Baseando em parte suas opiniões nos fatos externos da vida de IBSEN e, numa grande parte, em falsas interpretações de suas peças menos impressionantes, êsses críticos visualizam IBSEN como uma dramaturgo de empreitada, repleto de condecorações, ostentando imponentes costeletas e um não menos imponente ventre, com uma impecável vida familiar, que se tornou — após uma juventude um tanto instável — um dos mais respeitados e respeitáveis membros da comunidade norueguesa, sendo finalmente enterrado com celebrações idênticas às de um funeral de Estado, reservadas para os seus mais altos dignitários. É êsse confortável burguês que H. L. MENCKEN descreve, no prefácio da única antologia de envergadura das obras de IBSEN existente há muitos anos, como

> um altamente respeitado membro da classe média, bem barbeado, cativante e de precavida mente; um praticante muito talentoso de um comércio muito exigente e lucrativo;

> um seguro e lúcido expoente da ordem, eficiência, honestidade e senso comum... [que] acreditava em tôdas as coisas em que o cidadão normal e respeitador do cristianismo acreditava, desde a democracia ao amor romântico, desde as obrigações do dever ao valor da virtude, e [que] sempre lhes concedeu a parte mais relevante de suas peças.

Baseando-se nesta imagem, MENCKEN nega vigorosamente que IBSEN possuísse qualquer parcela mística em sua natureza ou algum "simbolismo idiota" em suas peças, acrescentando que "êle dava infinitamente mais atenção às questões práticas da dramaturgia — colocar e retirar de cena os seus personagens, construir os momentos culminantes, calcular os efeitos — do que ao conteúdo ideativo de seus dramas". Embora com a intenção de prestar um tributo, isto poderia ser a descrição de qualquer artífice scribiano de convicções liberais e racionalistas; e foram essas meias-verdades e erros que se tornaram agora munição corrente para os ataques desencadeados contra IBSEN por jornalistas ignorantes.

Os primeiros partidários inglêses de IBSEN jamais teriam feito dêle o filisteu que MENCKEN descreve, mas, de certo modo, contribuíram com as pedras angulares para o seu edifício de falsos conceitos. Os entusiastas, como WILLIAM ARCHER, para quem o realismo em prosa era o clímax triunfante de tôda a dramaturgia ocidental, proclamavam que a grandeza de IBSEN consistia, sobretudo, na sua invenção de um nôvo método dramático, baseado na peça "bem feita" francesa, que finalmente baniu os apartes e solilóquios do palco,[3] ao passo que, para BERNARD SHAW, a significação do autor norueguês residia no fato de ter introduzido o debate político-social no drama, por intermédio de um "vilão-idealista" e de uma "mulher não-feminina". Êste IBSEN — o autor de dramaturgia realista, extensos debates éticos e mulheres emancipadas — pode ter provocado explosões de alegria em ARCHER, SHAW e MENCKEN, mas alienou inúmeros leitores e, o que é pior, enfureceu tôda uma geração de sucessivos dramaturgos. Alguns dos mais impressionantes artistas no teatro de protesto, de fato, definiram suas obras em oposição direta a êsses conceitos ibsenistas, ao mesmo tempo que mostravam pouco respeito pelo próprio mestre. Para STRINDBERG, IBSEN foi "aquêle pretensioso norueguês", assíduo freqüentador dos saraus de damas literatas e mero partidário dos direitos da mulher; para SYNGE, foi apenas um artista urbano que imitava a realidade com "palavras tristonhas e pálidas"; para YEATS, foi "o autor eleito de moços jornalistas muito espertos"; para WEDEKIND, foi o criador de uma letárgica *ménagerie* de monótonos animais domésticos; e para BRECHT, foi apenas um extinto burguês: "Muito bom, para [o seu] próprio tempo e para [a sua] própria classe". É duvidoso que a obra de qualquer dêsses dramaturgos tivesse sido o que foi sem as realizações de IBSEN. Contudo, as falsas concepções estão estabelecidas tão sòlidamente que até êsses dramaturgos foram incapazes de ver a poesia, a visão e a chama de IBSEN.

---

[3] ARCHER, contudo, quando se decidiu a analisar as peças de IBSEN, como aconteceu na excelente introdução às suas traduções inglêsas, foi muito mais compreensivo e complexo.

Com efeito, a imagem predominante de IBSEN tem poucas bases em fatos, pois que, se porventura fôr relevante (o que é duvidoso), o é em relação a menos de um têrço de sua obra total. A ênfase no realismo em prosa e no polemicismo de IBSEN data da época em que a controvérsia a seu respeito lavrava com maior veemência, e os partidários tinham de recorrer às peças do mestre para servirem de apoio à sua própria causa. Contudo, a lenda persiste obstinadamente, continuando a prejudicar ainda a reputação de IBSEN mais do que qualquer outra influência, incluindo a já crônica encenação medíocre de suas peças e a freqüente incapacidade artística dos ibsenistas europeus, inglêses e norte-americanos. É uma lenda perpetuada pela falsa ênfase, pelo isolamento de certas características de IBSEN, enquanto outras são ignoradas.[4] A fim de evitar os mesmos erros, e explicá-los mais detalhadamente, consideremos a dramaturgia de IBSEN como uma unidade criativa, examinando a sua carreira como um todo e excluindo de nosso exame geral apenas aquêles dramas por êle escritos durante sua imaturidade artística. Utilizaremos como fio condutor que interliga tôda a sua obra aquela discutida característica que o próprio autor assinalou, em conversação com LORENTZ DIETRICHSON, quando fêz a seguinte observação: "As pessoas crêem que mudei minhas concepções com o decorrer do tempo. É um grave êrro. A minha evolução foi, de fato, bastante coerente. Eu próprio sou capaz de seguir e indicar a linha do seu curso completo, a unidade de minhas idéias e seu desenvolvimento gradual". Quando destrinçarmos êsse fio condutor da coerência temática, compreenderemos melhor o seu critério formal; e descobriremos, penso eu, um artista que sempre foi mais um poeta romântico do que um realista em prosa, e que jamais conseguiu suprimir por completo a sua aspiração ao sublime.

---

[4] É espantoso até onde podem chegar certos críticos para fazer com que IBSEN se conforme às interpretações que dêle elaboraram. MENCKEN, por exemplo, afirma, sem a mínima partícula de prova, que IBSEN "perdeu o juízo" enquanto trabalhava em *João Gabriel Borkman;* esta fantasia foi provàvelmente inventada para explicar as qualidades místico-simbólicas da peça e de *Quando Despertarmos Dentre os Mortos,* que se lhe seguiu. WILLIAM ARCHER, perturbado também pelo ostensivo misticismo da última peça de IBSEN, especulou a respeito dela,

Sugeri anteriormente que o material básico de IBSEN é a expressão de rebelião, um elemento que, por mais silencioso, disfarçado ou reprimido que esteja, nunca fica inteiramente ausente de sua obra. Em sua mais pura forma, a rebelião de IBSEN é messiânica, expressa através de epopéias relativamente informes, extensas e extravagantes, como *Brand, Peer Gynt* e *Imperador e Galileu*. Mas como IBSEN escreveu ùnicamente três obras-primas nessa forma, é necessário demonstrar como a revolta de IBSEN funciona em peças mais notórias por sua disciplina, ordem e objetividade. Do mesmo modo, embora usualmente se observe que o dramaturgo de protesto sugere sua própria simpatia com os seus heróis rebeldes, por vêzes através de uma identificação lírica, entusiástica e auto-aduladora, IBSEN, mesmo em suas epopéias messiânicas, parece-nos por vêzes singularmente alheado, cético e irônico em relação a tais heróis, quando não lhes é

---

de um modo semelhante, embora mais comedido: "É quase possível supor que o colapso mental [de IBSEN] precedeu, em lugar de sobrevir, a feitura dessa última peça". O chamado colapso mental de IBSEN consistiu num ataque fulminante em que perdeu o contrôle de suas faculdades motoras. Ocorreu *depois* de concluída *Quando Despertarmos Dentre os Mortos* e foi, definitivamente, uma forma de paralisia e *não* um ataque de insanidade mental.

francamente hostil. E é necessário explicar por que IBSEN denuncia, por vêzes, os seus rebeldes idealistas, com tanto calor quanto os seus conformistas e filisteus. Brand, por exemplo, cuja identificação com Deus é tão forte que se converte em revolta contra Deus, é punido, com a aprovação óbvia do autor, pela vingança celestial na forma de uma avalancha. E Stensgard, o bombástico orador de *A Liga dos Jovens,* após revelar que é culpado da mesma presunção ("Eu vos digo que a ira do Senhor está em mim. É à Sua vontade que vos estais opondo. Êle me destinou para ser a luz"), é cruelmente expulso da comunidade como um demagogo e um aventureiro.

De fato, com a única exceção do Doutor Stockmann, todos os idealistas de IBSEN estão sujeitos a parcial ou total condenação, um padrão que, provàvelmente, levou SHAW a concluir que o idealista era o principal vilão de IBSEN.[5] Isso é um engano, mas não se pode negar que as peças de IBSEN fornecem um substancial apoio a tal interpretação. Quando um personagem confessa favorecer as "reivindicações do ideal" ou "manter desfraldada a bandeira do ideal", é freqüentemente repudiado como um hipócrita, um intrometido ou um bôbo. Para IBSEN, idealismo identifica-se, por vêzes, com a filosofia do Diabo (uma honorífica expressão estrangeira, como nos diz o Doutor Relling, para significar *mentira*), enquanto o rebelde é, como Gregers Werle, um presunçoso desastrado, cujas energias em prol do ideal demonstram ser uma praga para o homem médio e um perigo para a comunidade.

Quando encontramos êsse individualista fanático defendendo a segurança da comunidade — êsse arrogante aristocrata da vontade preocupado com a felicidade do homem comum — sabemos que estamos em terreno perigoso e devemos pisar com cautela. Na verdade, IBSEN parece estar negando os precisos têrmos de sua própria rebelião, a qual, em sua mais pura forma, é dedicada a torpedear a comunidade e elevar o homem médio à estatura heróica. Foram, sem dúvida, contradições como essa que provocaram a acusação de que êle mudara suas opiniões. E não foram as únicas, aliás. Em *Brand*, IBSEN tanto parece aprovar como desaprovar a noção de que o rebelde deve ser absolutamente fiel à sua vocação; em *Os Espectros*, êle demonstra a importância e a futilidade das opiniões avançadas; em *Rosmersholm*, expressa tanto a esperança como o desespêro de uma possibilidade de enobrecimento da humanidade, a partir do íntimo dos indivíduos. Em *Casa de Boneca*, IBSEN é um radical, atacando o matrimônio edificado sôbre uma mentira; em *O Pato Selvagem* é conservador, mostrando que as falsidades domésticas, em certas condições, são inteiramente necessárias à sobrevivência. Aplaude o rebelde Doutor Stockmann por expor as origens mórbidas da vida moderna; fustiga Stensgard e Gregers Werle por caminharem para o mesmo objetivo. É um lugar-comum das críticas a IBSEN que o dramaturgo propõe uma doutrina, numa peça, com veemente convicção, só para se retratar na próxima, com idêntica convicção. E a abundância de teses e antíteses não-sintetizadas nos seus dramas (determinação contra transigência; liberdade contra necessidade; velhice contra mocidade; dever contra alegria de viver; verdade contra ilusão; realidade contra ideais; trabalho contra amor; emancipação contra culpa; compaixão contra severidade) tem sido a frustração e o desespêro de todos os ibsenistas doutrinários. Se IBSEN é um rebelde sistemático, então é de uma espécie peculiarmente ambígua; e quem procurar certezas filosóficas ou coerência ideológica em suas obras é melhor que se previna.

---

[5] SHAW também chegou a essa conclusão mediante uma redefinição de palavras para ajustá-las a seu bel-prazer. Para êle, o "idealista" é o que rende culto às convenções existentes. Ao homem a quem chamaríamos idealista — aquêle que, como o próprio SHAW e IBSEN, arrancaria as máscaras das convenções e as substituiria por ideais irrealizados — dá-lhe SHAW o nome de "realista". O critério extravagante com que SHAW maneja a linguagem gera uma confusão semântica tão perturbadora quanto o equívoco medieval sôbre o realista e o nominalista. SHAW previu que seria "recriminado por intrigar as pessoas, ao limitar assim o significado do têrmo ideal", mas em vez de ser censurado SHAW ajudou a estabelecer uma tradição de falsas concepções sôbre IBSEN.

Contudo, apesar da ambigüidade, complexidade e imprecisão onipresentes no autor, uma espécie de coerência poderá ser aduzida se observarmos por baixo da superfície da ação e declarações, para a rebelião particularizada de IBSEN. Para fazê-lo, porém, devemos compreender primeiro seu método de criação, atentando no forte elemento subjetivo (um sintoma infalível do temperamento romântico) incrustado em cada uma de suas peças e fornecendo-lhes o motivo literário e o material. É surpreendente que êsse elemento não tenha sido mais salientado, uma vez que IBSEN deixou tantas sugestões sôbre a sua existência. Numa poesia escrita em 1877, por exemplo, escreve (depois de definir a vida como uma luta contra os duendes íntimos): "Escrever poesia significa manter/Um dia de juízo suspenso sôbre nossas cabeças". Isto parece ser uma franca confissão de que, para IBSEN, o próprio processo de criação era uma forma de exame de nós próprios, proveniente de uma luta íntima da consciência. Numa carta, êle confirmaria isso mais tarde, em têrmos algo diferentes: "Tudo o que escrevi tem a mais íntima relação possível com o que vivi, mesmo quando não se tratava de minha experiência pessoal... ou real", acrescentando, noutra nota, que o artista "deve ser extremamente cuidadoso em distingüir entre o que se observa e o que se experimenta, pois só as experiências podem servir de tema para a obra criadora".

A experiência era, pois, a raiz principal para os temas e personagens de IBSEN... mas uma experiência de um gênero muito especial. Rejeitando aquelas "experiências pessoais ou reais" que se relacionavam com os acontecimentos externos de sua própria vida (ao invés de STRINDBERG, IBSEN muito raramente explorou sua biografia pessoal nas suas peças), IBSEN era inspirado, pelo contrário, pela experiência de sua vida interior, pelas fôrças que modelavam o seu desenvolvimento intelectual, emocional e espiritual. Foi mediante a análise de sua vida interior, a sondagem do seu eu profundo, em busca de defeitos e virtudes, e expondo seu próprio caráter ao exame e crítica implacáveis, que IBSEN definiu as linhas gerais e os contornos para os seus principais rebeldes. Essa técnica de criação de personagens pode ser claramente observada em seu período épico, quando o seu romantismo era mais febril e sua identificação com as peças é camuflada com menos êxito; e quando IBSEN escreve suas obras épicas não hesita em confessar suas íntimas relações com os personagens principais. "Brand sou eu próprio, em meus melhores momentos", escreveu êle em 1870, "assim como é certo que, pela auto-análise, eu trouxe para a luz muitas das qualidades de Peer Gynt e Stensgard". A auto-análise, convém sublinhar, originou também o indisfarçado messianismo do Imperador Juliano de IBSEN. Nessa figura rebelde, observou êle, "como na maior parte do que escrevi em meus anos mais maduros, há mais da minha vida interior do que me preocupo em reconhecer pùblicamente". A sua identificação com os seus heróis rebeldes, contudo, não se limita ao seu período épico. Mesmo depois de mudar para o estilo realista, com sua ênfase mais objetiva, continua empregando êsse método, se bem que seja menos óbvio em suas primeiras duas ou três peças em prosa. IBSEN considera-se menos "estúpido" que o Doutor Stockmann, mas admite que "concordam em muitas coisas"; chama a Solness, o renegado construtor, uma figura "algo relacionada comigo"; e não precisamos do testemunho do autor para vermos sua semelhança com personagens como Rosmer, Borkman, Allmers e Rubek, as *personae* rebeldes de suas últimas e francamente autobiográficas peças.

Considerando sua disposição para compartilhar o caráter de um patife como Stensgard, creio que, de fato, podemos ir mais longe e sugerir que Gregers Werle, o príncipe dos vilões-idealistas, é também um retrato satírico do próprio artista. Pois, embora devamos ser cautelosos em não forçar demasiado essas identificações, é provável que muitos personagens de IBSEN — superficialmente decalcados sôbre figuras contemporâneas ou tipos sociais genéricos — estejam realmente mais perto do conceito de IBSEN sôbre si próprio do que imediatamente transparece. O que tento sugerir é que as atitudes conflitantes de IBSEN em relação a personagens semelhantes em duas peças diferentes, ou em relação a um só personagem, numa única peça, são um produto da sua pronunciada ambivalência em relação a si próprio. Cedendo ao impulso dessa ambivalência, IBSEN oscila como um pêndulo entre o egoísmo e a humildade, disciplinando-se algumas vêzes por meio da arte. Portanto, as aparentes contradições de IBSEN são, simplesmente, resultado de certas tensões dialéticas, dentro de seu próprio caráter. Os seus ataques ao idealismo refletem seus temporários sentimentos irônicos em relação ao seu próprio idealismo; sua severidade em face dos moralistas é a severidade de um comprovado moralista; sua sátira à figura rebelde é uma tentativa para punir o rebelde que existe em si próprio.

O mesmo se aplica às diversas atitudes de IBSEN em relação a seus temas. Pois enquanto suas peças possam, ocasionalmente, concluir com uma aparência de certeza intelectual, o próprio artista está sempre a debater-se em dúvidas e ambigüidades. IBSEN é a vítima de antinomias em luta, com as quais êle se bate incessantemente, ao longo de tôda a sua carreira. Temperamentalmente avêsso ao centro moderado, onde os contrários são muitas vêzes resolvidos, IBSEN examina primeiro uma posição extrema, depois a sua oposta, brincando com dogmas, mas sempre forçado a optar por um dualismo não-dogmático. Assim, IBSEN é um idealista cujos ideais não podem ser sistematizados a partir de suas peças. Mas essa falta de sistema, por outra parte, é simplesmente o resultado inevitável, embora paradoxal, de sua rebeldia peculiar. Teimosamente dedicado à verdade, muitas vêzes à custa da beleza, IBSEN não tem ilusões sôbre a permanência da verdade; para êle, todos os postulados intelectuais, por muito persuasivos que sejam, são invariàvelmente reduzidos a convenções inertes, com o rodar do tempo. Para IBSEN, portanto, a Verdade final reside apenas no perpétuo conflito de verdades, e o próprio rebelde deve precaver-se para que sua revolta não seja também institucionalizada. Assim, a quinta-essência real do ibsenismo é a resistência total a tudo o que fôr estabelecido, pois sua iconoclastia anarquista abrange não só as convenções correntes de sua época, mas até suas próprias crenças e convicções. Incapaz de desafiar qualquer posição sem dissecar o seu igualmente válido (ou igualmente inválido) oposto,[6] IBSEN destaca-se como o campeão de uma única ideologia: a ideologia do ataque negativo. *Pelo contrário* (*Tvertimot*) — as palavras articuladas por seus lábios na hora da morte — poderia muito bem ser o epitáfio para tôda a sua obra dramática.

A totalidade da dramaturgia de IBSEN é produto dessa ambivalência, em equilíbrio precário entre o envolvimento e o desprendimento do autor, entre o subjetivo e o objetivo o ético e o estético, o rebelde e o disciplinado. Essa ambivalência dota cada uma de suas peças com um duplo nível, em que o drama de idéias coexiste com um drama de ação, pelo que os personagens de IBSEN, funcionando em pensamento e em atos, possuem uma vida intelectual rica, somada à existência dramática. O drama de idéias é, geralmente, a expressão da revolta pessoal de IBSEN, enquanto o drama de ação coloca essa rebelião numa certa perspectiva objetiva. Com efeito, embora IBSEN use, freqüentemente, um personagem para formular alguma doutrina rebelde que êle próprio sustenta provàvelmente, o certo é que quase nunca se satisfaz com o simples ventriloquismo. Ao mesmo tempo que propõe uma idéia abstrata, examina as conseqüências dessa idéia no campo da ação humana, demonstrando tanto o poder teórico de certas verdades como o efeito maléfico das mesmas na vida dos outros, quando postas em prática. No melhor dos casos, portanto, IBSEN tratará o drama de idéias e o drama de ação como dois desenvolvimentos contíguos que se tocam e se enriquecem mùtuamente no desenrolar da peça, que deriva sua energia, ímpeto e excitação de um, seu distanciamento, complexidade e densidade do outro. No pior dos casos, a maneira como êle manobra os cordéis é insegura ou desajeitada, pelo que suas finalidades parecem, por vêzes, equívocas e seus personagens incoerentes. Em *Casa de Boneca,* por exemplo, a conversão abrupta de Nora, de um ser dependente, protegido, quase infantil, num porta-voz articulado e decidido da liberdade individual, poderá servir ao drama de idéias, mas é totalmente inconvincente no drama de ação. Mas quando IBSEN aperfeiçoa êsse método, transforma-o numa das mais originais contribuições para o teatro moderno, dotando sua obra de uma perspectiva em dois planos que não tem paralelo em qualquer outro dramaturgo moderno.

---

[6] JANKO LAVRIN relata uma conversa de IBSEN em que o dramaturgo salienta que qualquer idéia, levada à sua conclusão, toca usualmente em sua própria contradição. É claro que IBSEN está menos interessado em idéias, como tal, do que no conflito de idéias — razão por que êle é justamente um dramaturgo e não um filósofo.

Por conseguinte, IBSEN é um rebelde romântico com um *alter ego* clássico que restringe seus mais adiantados impulsos no sentido de uma total libertação, da auto-expressão e do idealismo moral, ao limitar o âmbito de sua rebelião, inibir sua liberdade e pôr à prova os seus ideais no mundo da acomodação e do compromisso. Já vimos como a disciplina que IBSEN a si próprio se impôs resulta em certos conflitos verticais, dentro de suas peças, isoladamente consideradas. Pode-se ver, de outro ângulo, o mesmo resultado, no desenvolvimento horizontal da sua arte e nos conceitos de forma dramática em mudança. De fato, a progressão de sua carreira é tão dialética quanto a de qualquer de suas peças. Obras como *Brand, Peer Gynt, Imperador e Galileu* são expressões relativamente abertas do romantismo inicial do autor, nas quais êle criou uma arquitetura de poesia e metafísica, a partir de gigantescos e irregulares blocos de pedra. Mas, a começar de *A Liga dos Jovens* e prosseguindo através de sua fase "moderna" (um período de onze anos que termina com *Hedda Gabler*, em 1890), IBSEN suprime o seu romantismo — simultâneamente com a sua poesia, o seu misticismo e sua preocupação com o homem na natureza — para satisfazer um impulso que o leva à prosa, à realidade objetiva e aos problemas da civilização moderna. Êsse contraponto clássico dá-nos a impressão de que sua arte foi totalmente transformada. O rebelde contra Deus foi domesticado, convertendo-se num rebelde contra a sociedade; a cena focaliza agora tanto o coletivo como o individual; o médico humanista passa a ser um personagem importante quando as noções darwinistas de hereditariedade e meio começam a influir na ação; a linguagem torna-se mais simples e depurada; a caracterização mais específica; os temas são mais contemporâneos; e todo o drama adquire, primeiro, aquela qualidade elaborada que nos recorda a peça bem feita; depois, aquela precisão formal que associamos à tragédia de SÓFOCLES. Na realidade, a arte de IBSEN mudou muito menos radicalmente do que parece à primeira vista pois, em suas peças realistas, êle meramente conteve seu espírito rebelde nos limites de uma nova forma. Como se quisesse provar que o seu espírito se mantivera imaculado, êle retorna, nas suas últimas grandes peças, às preocupações iniciais, de ordem profética, autobiográfica e metafísica, dramatizando-as de um modo que combina a liberdade romântica da sua mocidade com o comedimento clássico dos anos intermédios. Para descrevermos a sua evolução artística com maior rigor de pormenores, examinemos algumas obras de cada um dos seus três principais períodos, analisando-as em relação às circunstâncias pessoais em que foram escritas.

Qualquer análise da arte madura de IBSEN deve começar por *Brand*, dado que essa obra-prima monolítica foi não só a primeira peça que êle concluiu depois de abandonar o país natal, mas também a primeira — e possìvelmente a maior — obra de fôrça duradoura. Nada nos anteriores escritos de

IBSEN nos prepara para uma peça dessa envergadura, nem mesmo o talento substancial que ostenta em *Os "Vikings" em Helgeland* e *Os Pretendentes*, pois *Brand* é como uma súbita revelação oriunda das profundezas de um espírito original. É bastante provável que a proeza de IBSEN, em *Brand*, estivesse intimamente associada à sua partida da Noruega, porquanto parece ter êle encontrado uma importante fonte de poder criador no exílio que a si próprio se impusera: "Eu tinha de fugir àquela porcaria, para me sentir inteiramente lavado", escreveu êle de Roma à sua sogra. "Nunca fui capaz de levar uma vida espiritual coerente enquanto aí vivi. Era um homem em minha obra e outro fora dela... e, por êsse motivo, também faltou coerência à minha obra." O desejo de coerência criadora, por parte de IBSEN, foi certamente satisfeito durante sua estada em Roma. Além de o inundar de admiração pela "indescritível harmonia" que o cercava ("Belo, maravilhoso, mágico", chamou êle ao nôvo ambiente), o *Italienische Reise* de IBSEN, tal como o de GOETHE, antes dêle, parece tê-lo aberto ao influxo de um romantismo expansivo. O próprio IBSEN estava bastante cônscio da influência de Roma em sua arte, pois ao descrever a um amigo como *Brand* fôra escrita, disse: "Acrescente-se a isso Roma, com a sua paz ideal, a associação com a sua despreocupada comunidade artística, a existência numa atmosfera só comparável à de *As You Like It*, de SHAKESPEARE... e aqui tem as condições que geraram *Brand*". Foi um período da mais intensa liberdade que IBSEN alguma vez conhecera e sua nostalgia dêsses anos encontraria expressão, mais tarde, nas descrições entusiásticas de Oswald sôbre a flutuante *livsglaede* (alegria de viver) que se encontrava na comunidade artística de Paris.

Superficialmente, *Brand* — uma epopéia de neve e gêlo, com uma glacial atmosfera nórdica e uma autoritária figura central — pareceria ter muito pouco em comum com êsse caloroso, ensolarado mundo italiano. Contudo, o sentimento de abandono que IBSEN estava experimentando, deliciado, reflete-se na generosidade de forma e riqueza de inspiração da peça ("Não poderei... apontar para *Brand* e *Peer Gynt* sem dizer: — Vejam, a taça de vinho fêz isto!", escreveu IBSEN mais tarde). Embora fôsse originalmente concebido como um poema narrativo, IBSEN em breve refundia *Brand* como drama poético em cinco atos, uma obra tão conscientemente longa e imprópria para encenação que êle foi o primeiro a ficar espantado quando uma companhia escandinava decidiu pô-la em cena. Pois IBSEN, exultando na opulência do puro exprimir-se, escrevera a obra sem pensar sequer nas exigências limitadoras da platéia ou nos requisitos restritivos do palco de teatro. Tendo finalmente libertado sua imaginação das geladas cavernas nórdicas, IBSEN descobrira como fazer de sua obra uma parte integrante de sua vida espiritual. A solução era bastante simples; tinha de ser a mesma pessoa tanto na *sua* obra como fora dela. Embora em *Os Pretendentes* êle dramatizasse os conflitos de sua própria alma, através de uma ação externa fictícia, *Brand* era a mais completa revelação da rebelde vida íntima que êle tentara até êsse instante, um ato de completa depuração, em que exorcizava a batalha de duendes que se travava em seu coração e no seu espírito, convertendo-a em arte.[7] Com *Brand*, êle enfrentou pela primeira vez e em combinação os grandes temas que iriam ocupá-lo sucessivamente, no decurso de sua carreira: o estado do homem no universo, o estado da moderna sociedade e o estado de sua própria alma, febril e dividida.

A peça, um reservatório para todos os futuros temas e conflitos ibsenianos, está construída como se fôsse uma série de arcos interligados, cada um ascendendo mais alto que o precedente. O arco mais baixo é um drama doméstico, em que IBSEN examina as relações entre o idealista e sua família (a base para peças ulteriores, como *O Pato Selvagem*); o arco intermédio é um drama político-social, em que analisa o efeito do indivíduo aristocrático numa comunidade democrática (a base para peças como *Um Inimigo do Povo*); e o arco mais elevado é um drama religioso, em que êle mostra a rivalidade entre o rebelde messiânico e o Deus do século XIX (a base de peças como *O Construtor*). O Pastor Brand — um ministro reformador de extraordinário zêlo (seu próprio nome significa "espada e fogo") — é o herói dos três dramas, e o supremo idealista, individualista e rebelde de IBSEN. Na tradição dos profetas do Antigo Testamento e daqueles apóstolos da purificação religiosa que surgem na história humana para mudar o curso do mundo, Brand é inexoràvelmente dedicado à sua causa. À semelhança de Lutero, foi eleito para ser "o castigador da sua Era", açoitando os excessos dos indivíduos e instituições; tal como Moisés, estava decidido a oferecer novos códigos de pureza espiritual a uma geração de ociosos, apaziguadores e sonhadores; e, tal como Cristo, estava empenhado na salvação da humanidade inteira, através de uma completa transformação do caráter humano. Contudo, Brand é um cristão muito peculiar, se de fato podemos chamá-lo de cristão. Intensamente másculo, patrístico, austero e indomável, rejeita o lado misericordioso e compassivo do cristianismo, em sua determinação de fechar a brecha entre o que é e o que devia ser, fazendo que a prática humana se conforme aos ideais espirituais. Na realidade, Brand é mais extremista do que os mais apocalípticos reformadores puritanos, um Savonarola da vontade que leva o individualismo protestante às últimas conseqüências de suas próprias implicações. Com efeito, à medida que Brand desenvolve a sua teologia, exige não só que cada homem se transforme em sua própria Igreja, mas — tão rigorosos são os extremos de seu ideal — *até em seu próprio Deus.*

---

[7] O próprio IBSEN considerou *Brand* uma obra purificadora: "Nasceu como resultado de algo que por mim *foi inteiramente vivido* — não encontrado, por mero acaso, na vida; era necessário que me libertasse, através da criação poética, de algo que intimamente eu tinha concluído", escreveu êle numa carta a Laura Kieler. Noutra parte, IBSEN escreveu: "A criação foi para mim como um banho, do qual me senti emergindo mais puro, mais saudável e mais livre".

O homem torna-se um deus imitando Deus, mas o Deus de Brand — não uma "suave brisa", mas um "vendaval" — é quase inimitável, visto ser o mais puro e o mais intransigente dos sêres celestiais. Está identificado com o próprio Ideal, a ser alcançado através de uma luta sem tréguas da vontade humana. Por causa dessa ênfase sôbre a vontade, o pecado mortal é, para Brand, uma covardia e uma pusilanimidade. Como KIERKEGAARD, antes dêle, e NIETZSCHE, depois,[8] Brand é atraído para o grande santo ou o grande pecador — o homem que vive sua vida extremamente com uma finalidade, quer seja boa ou má — mas não pode suportar as mediocridades sem vontade própria, que nada conseguem fazer plenamente. Portanto, o Demônio de Brand é o espírito de compromisso, de transigência, na medida em que o seu conceito do mal se identifica com o caminho do meio, o da moderação, da acomodação, do luxo, da facilidade e da preguiça moral. Tomando como credo de sua rebeldia a divisa "Tudo ou Nada", resolveu converter em "herdeiros do céu" os bisonhos e estúpidos habitantes do mundo moderno, criando uma nova raça de heróis à altura das figuras heróicas do passado.

---

[8] Escreve KIERKEGAARD: "Que outros se queixem de que a nossa época é perversa; *eu* queixo-me de que é desprezível, pois é destituída de paixão"; enquanto NIETZSCHE se queixa não de que o homem seja mau, mas de que "o pior dêle é tão minúsculo!"

Brand, que obedece aos seus próprios preceitos com uma inexorável integridade, é um dêsses heróis... mas a um terrível preço. Lutando penosamente para conquistar quaisquer emoções que pudessem desviá-lo da senda do bem e do justo, torna-se hostil a tôdas as virtudes, salvo às mais árduas e implacáveis. Para êle, o amor é simplesmente um borrão de mentiras ("Face a uma geração/Que é relaxada e indolente, o melhor amor é o ódio"),[9] enquanto a caridade e o humanitarismo constituem um incentivo da fraqueza humana ("Deus era humano quando Jesus morreu?"). Assim, Brand consegue finalmente suprimir seus próprios sentimentos humanos, uma vitória ambígua que o torna, ao mesmo tempo, inteiramente admirável e totalmente impossível. Tal como a grande maioria dos tipos monásticos, disciplinares, êle tem algo de inibitório e inumano em sua natureza. IBSEN, usualmente, associa-o com imagens de frio e dureza (neve, aço, ferro, pedra); as próprias condições de seu nascimento (êle "nasceu num gélido fiorde, à sombra de uma estéril montanha") sugerem suas qualidades frias como gêlo. Em comparação, o pintor amante da beleza, Ejnar, e sua encantadora noiva, Agnes, estão identificados com "o ar das montanhas, o sol, o orvalho e o aroma dos pinheiros", e a busca em que se lançam dos prazeres meridionais forma um contraste flagrante com a obstinada busca de um ideal em Brand.

---

[9] Vinte e cinco anos antes de IBSEN escrever *Brand,* EMERSON refletia de modo semelhante em seu ensaio "Self-Reliance": "A doutrina do ódio deve ser pregada como antídoto para a doutrina do amor, quando esta geme e choraminga. Eu evito pai e mãe e espôsa quando o meu gênio me chama... Afrontemos e repreendamos a suave mediocridade e o esquálido contentamento dos nossos tempos".

Todavia, é tal a estatura heróica de Brand, sua coragem feroz e poder carismático que, no final do Ato II, Agnes foi convertida à sua religião "sombria", abandonando Ejnar para assumir seus deveres ao lado de Brand. É nas cenas domésticas que se seguem (Atos III e IV) que a humanidade defeituosa de Brand é mais fortemente dramatizada, pois seus ideais fanáticos de pureza moral conseguem destruir tôda a sua família; primeiro, sua mãe, que morre sem confissão quando Brand recusa visitá-la, a menos que ela distribua livremente sua fortuna; depois, seu jovem filho Alf, vítima do frio do Norte, a quem foi recusado o calor meridional (uma imagem ibsenista para o amor); finalmente, a própria Agnes, forçada a terríveis opções e, por último, privada até das relíquias do amor de sua mãe. Nesse ínterim, Brand estêve empenhado numa tremenda luta consigo próprio, dilacerado entre o seu ideal e o seu amor por Agnes e Alf. Entretanto, a sua decisão de ser um deus não lhe deixara uma verdadeira opção; e quando Agnes o adverte de que "morrerá aquêle que vir Jeová face a face", êle apenas pode aceitar as implicações terríveis de sua divindade e deixa-a morrer. Quando ela entrega sua dolorosa vida, com um grito de arroubo ("Sou livre, Brand! Sou livre!"), Brand obtivera uma vitória moral, mas sòmente à custa do sacrifício de tudo o que êle amava neste mundo ou, como SHAW comentou, "tendo causado sofrimentos mais intensos, através de sua santidade, do que o mais talentoso dos pecadores poderia alguma vez ter conseguido com o dôbro de suas oportunidades".

Contudo, é só nas partes domésticas da peça que Brand surge como um vilão-idealista; como todos os grandes reformadores (até Cristo tratou sua família com pouco respeito), êle não tem tempo nem capacidade para uma feliz vida particular. Quando desempenha uma função pública, nas cenas político-sociais, oferece um brilhante contraste com a cidadania que êle veio para reformar. Aí, Brand, um típico herói *Sturm-und-Drang*, é um indivíduo em guerra com a sociedade, denunciando suas convenções carcomidas, suas aspirações limitadas, suas instituições corruptas. O seu antagonista, neste drama, é o Prefeito, o representante eleito da sociedade — tal como o Prefeito Peter Stockmann e Peter Mortensgard, um "típico homem do povo" e, portanto, um inimigo instintivo de Brand. O conflito entre êles surge de suas esperanças antagônicas, em relação aos seus adeptos. Brand, apelando para o homem espiritual, busca a salvação do indivíduo através de uma revolução em sua consciência moral; o Prefeito, apelando para o homem social, procura a pacificação da comunidade através do atendimento de suas necessidades materiais. Desejando tornar a vida mais fácil, o Prefeito quer construir edifícios públicos; Brand, desejando tornar a vida mais dura, quer construir uma nova Igreja. Êste conflito — em que Brand, òbviamente, expressa a predisposição do próprio IBSEN em favor do indivíduo contra a comunidade, do moral contra o social, do espiritual contra o material, da revolução radical contra a moderação e a complacência — é fundamentalmente irreconciliável. Mas como o número de adeptos de Brand aumentara, o Prefeito, pondo suas velas a favor do vento, capitula, seguindo os desejos da compacta maioria de ajudar Brand em seus planos. Contudo, o Prefeito não perdera a batalha. Fizera apenas uma retirada estratégica a fim de assimilar o seu inimigo. E, quanto a Brand, seu êxito temporário fizera-o inconsideradamente trair seu próprio ideal.

No Ato V, que constitui o clímax do drama religioso e o âmago da peça, Brand torna-se naquilo que IBSEN realmente pretendia que êle fôsse: nem um vilão-idealista nem um herói-reformador, mas um sofredor trágico, existindo independentemente de juízos morais. No comêço do ato, Brand apresenta-se como um pregador da moda, uma popular personalidade comercial, à maneira de Billy Graham. A sua nova Igreja está prestes a se abrir, e o próprio Brand vai ser condecorado pelo Estado, em homenagem aos serviços que prestou à comunidade. Multidões aglomeram-se para o acontecimento — pressentindo vagamente que a destruição da antiga Igreja era, de uma certa forma, um sacrilégio e tremendo de apreensão, "como se tivessem sido convocadas para eleger um nôvo Deus". O próprio Brand está melancólico; não é capaz de pregar e sua alma está cheia de inquietação. Seu estado de espírito é cada vez mais sombrio, quando o Preboste — a réplica teológica do Prefeito — começa a informar que a religião é, simplesmente, um instrumento do Estado para garantir-se contra a agitação. Quando êle adverte Brand para que se preocupe mais com as necessidades da comunidade do que com a salvação do indivíduo, Brand percebe, sùbitamente, que a Igreja é uma mentira e que êle próprio se transformou numa instituição corrupta. Ignorando a admoestação do Preboste, ao afirmar que "o homem que luta sòzinho jamais realizará algo de natureza duradoura", Brand diz aos seus entusiásticos adeptos que a única verdadeira Igreja é o mundo agreste e natural dos fiordes e charnecas que ainda não foi manchado pelas transigências, hipocrisias e maldades humanas: "Deus não está aqui! O seu reino é o da liberdade perfeita!"[10]

À semelhança de Moisés, conduzindo o seu povo à maravilhosa Terra da Promissão, Brand abre caminho para a liberdade e a pureza dos penhascos e montanhas. Mas, tal como os seguidores de Moisés, o povo começa a afrouxar e murmurar quando a escalada se torna mais árdua. O Grande Inquisidor, em *Os Irmãos Karamazov*, de DOSTOIEVSKY, dissera ao Cristo ressuscitado que o homem comum não estava realmente interessado em Deus, mas em milagres, mistério e autoridade. E, agora, coube a Brand a vez de aprender as limitações humanas, quando seus seguidores pediam, em clamor, água, pão, profecias, segurança e milagres, em lugar da vitória espiritual que êle prometia. Quando Brand nada mais lhes oferece senão "uma nova vontade", "uma nova fé" e "uma coroa de espinhos", sentem-se êles traídos e começam a apedrejar o seu Messias. E quando o Prefeito chega com o Preboste, para reclamar o rebanho, com promessas de comida e segurança, êles repudiam no mesmo instante a salvação de Brand, dòcilmente regressando às suas vidas seculares no fundo do vale.

Brand fica sòzinho no descampado, rôto e sangrando, para meditar sôbre os seus erros. Ao colocar a vingança, a justiça e a retribuição antes do perdão, da caridade e da compaixão; ao repudiar o "Deus de todos os mesquinhos escravos, voltados para a terra", Brand buscara a divindade através da perseguição de um ideal incorruptível. Mas, conquanto o aparentasse a Deus, essa busca também fizera dêle um rebelde contra a própria divindade que tentara servir. O messianismo de Brand converteu-se em algo mais duro e mais cruel do que Deus, e quebrou a espinha de seus adeptos, por demais humanos. Agora, Brand tem de aprender que o homem não pode ser Deus; que tem de viver com o Demônio, se realmente quiser viver; e que até a liberdade da vontade está limitada pelo inexorável determinismo do pecado hereditário.[11] Ora, tal como Moisés no monte Nebo, a Brand foi negada a Terra Prometida, e êle próprio deve aguardar retribuição. Contudo, ainda se apega ao seu ideal. Quando aparece um espectro, na forma de Agnes, oferecendo-lhe consolação, amor e perdão se êle renunciar às terríveis palavras *"Tudo ou Nada"*, Brand recusa-se; e quando o espírito se transforma no gavião, voando sôbre o descampado, Brand reconhece nêle o seu antigo inimigo, o Demônio da Complacência.

---

[10] Cf. os últimos versos do antigo poema de IBSEN "Nas Alturas" (1859-1860), que também celebra, em imagens ressonantes, a pureza absoluta da vida num meio natural, livre das poluições da cidade:

Agora, estou temperado como o aço; sigo o apêlo
Que me chama a vaguear pelas alturas!
Abandonei minha existência na planície;
Aqui, nas alturas êrmas e escalvadas, a liberdade
E Deus existem. Lá embaixo, os outros vegetam.

Esforçando-se por continuar na escalada da montanha, Brand chega, finalmente, à Igreja de Gêlo, um imponente abismo que se abre como uma nave entre cumes e vertentes alterosas, e onde "as cataratas e avalanchas entoam a Missa". É a verdadeira paróquia de Brand, pois aí, no *habitat* ideal do romântico extremo, Brand pode pregar o seu evangelho do absoluto, livre do mundo humano e de suas comprometedoras influências. Quando Gerd — a bravia môça cigana que o acompanhava — sùbitamente tem uma semi-irônica, semi-sincera visão de Brand como a encarnação do Cristo e começa a adorá-lo como a um Deus, Brand, por fim, cede a um sentimento humano:

---

[11] Brand medita sôbre as limitações da vontade humana quando descobre que a bravia môça cigana, Gerd, nascera como resultado indireto da ganância da mãe dêle (ela rejeitara um pretendente pobre que, depois disso, gerara uma filha, Gerd, de uma cigana). Isso é um dos primeiros exemplos das divagações de IBSEN sôbre a culpa dos pais, um tema que êle explorará depois em *Os Espectros.* Os sentimentos ambivalentes de IBSEN a respeito da liberdade humana datam já de 1858, encontrando-se esta curiosa passagem em *Os "Vikings" em Helgeland:* "A vontade do homem pode fazer esta ou aquela coisa; mas o destino manda nos eventos que modelam as nossas vidas". Em *Imperador e Galileu* (1873), IBSEN tentará elaborar, sem grande êxito, suas contraditórias crenças na liberdade e necessidade.

Até hoje, minha ambição foi ser a tábua
Em que Deus pudesse escrever. Agora, minha vida
Fluirá mais quente e rica. As névoas se dispersam.
Posso chorar! Posso ajoelhar! Posso rezar!

Já era tarde, porém. Atirando no demônio-gavião, com seu rifle, Gerd desencadeou uma avalancha. Brand está prestes a ser tragado pela neve. No derradeiro minuto, Brand dirige a Deus uma torturada pergunta final: "Se não fôr pela Vontade, como poderá o homem ser redimido?" E a resposta vem das alturas, em palavras tonitruantes: *Han er deus caritatis*... "Êle é o Deus da caridade, da misericórdia, do amor".

É uma resposta que conclui a peça, mas nega a sua base filosófica, pois que, se as severas exigências de Brand estavam tôdas erradas, e o homem só é redimido através do amor, então tôda a estrutura intelectual da obra se desmorona; e os inexoráveis ataques de Brand à complacência e à acomodação foram todos supérfluos. Devemos recordar, porém, que IBSEN não está rejeitando a revolta de Brand como idéia; meramente a rejeita como forma de ação. E uma vez que o juiz de Brand é um Deus de amor, deveremos supor que até Brand acabará perdoado. O final de *Brand*, não obstante, como o final de tantas peças de IBSEN, é inconclusivo, um dos primeiros exemplos do malôgro de IBSEN em integrar o seu drama de idéias com o seu drama de ação — e isto, por seu lado, é a conseqüência de sua recusa em adotar uma doutrina sintética positiva. Até perto do final, podemos encarar Brand como um grande herói-santo-reformador, com uma mensagem redentora de salvação, e como um ser fracassado, reprimido, frio, cuja devoção implacável a um ideal impossível provoca indizíveis sofrimentos e mortes desnecessárias. Até perto do final, podemos admirar a extraordinária capacidade de IBSEN para manter em seu espírito, simultâneamente, duas atitudes antitéticas, podendo assim exaltar a rebelião messiânica como idéia, enquanto a condena na prática. Mas o final exige uma síntese que o autor não pode fornecer; pelo contrário, êle preferiu invalidar a hipótese intelectual de sua peça. Entretanto, mesmo nesse final vagamente insatisfatório, sentimo-nos cheios de admiração por êsse derrotado, mas triunfantemente divino herói, cuja eterna luta para ascender ampliou, de algum modo, as fronteiras espirituais do homem.

Devemos concluir, portanto, que o êxito e o malôgro da peça provieram dos irreconciliáveis conflitos do dramaturgo, pois a atitude dividida de IBSEN em relação ao seu herói reflete o choque, em sua própria alma, entre os pólos gêmeos do seu temperamento: o idealismo romântico do rebelde reformador e o desprendimento clássico do artista objetivo. Êsse dualismo — fatal para um homem de ação, mas de incalculável valor para um dramaturgo — está presente sempre que IBSEN examina o efeito do idealismo absoluto na felicidade privada, um tema que o obsediará a vida inteira. Mas, embora êle trate êsse delicado tema repetidas vêzes, no futuro, nunca mais fará uma apresentação com um poder e uma grandeza tão esmagadores quanto nesta obra.

Brand abriu para IBSEN as portas da fama mundial; e, exultante com o seu êxito, êle decidiu fazer nova tentativa de teatro poético episódico, com *Peer Gynt*. Se o caráter de Brand reflete IBSEN em seus melhores momentos (quer dizer, nos de maior elevação moral), então o de Peer reflete IBSEN em seus momentos mais irresponsáveis (quer dizer, nos de maior relaxamento moral); todavia, é Peer quem encanta e atrai as simpatias. É provável que IBSEN, depois de ter punido o seu próprio idealismo fanático, tenha tentado disciplinar o lado mais condescendente de sua natureza — aquêle que fôra em busca de prazer sob o sol da Itália. A peça — com sua qualidade folclórica, seus toques satíricos e sua atmosfera ocasionalmente tropical — parecerá ser o próprio reverso de *Brand*. Na realidade, é uma dramatização dos mesmos temas, tratados por um ângulo cômico-irônico. Peer, a consubstanciação da complacência, hipocrisia, irresponsabilidade e auto-sugestão modernas, parece-se bastante com aquêles pusilânimes cidadãos que Brand pretendera reformar. E conquanto a peça não tenha qualquer rebelde ou idealista incitando-o a ascender às alturas, é o próprio dramaturgo quem atua nessa capacidade, assumindo a função de Brand e expondo até que ponto Peer se encontra aquém do ideal. IBSEN, nesta peça, está elaborando aquela técnica negativa que depois empregará na maioria de suas obras realistas, em que não é o rebelde, mas são os personagens que se revoltam contra qualquer movimento que os coloque no primeiro plano da ação.

IBSEN está também elaborando as várias implicações do conceito individualista, do século XIX, um assunto que mal fôra sondado em *Brand*. O que significa realizar o eu? Qual o eu que representa o verdadeiro indivíduo? A distinção hegeliana que IBSEN traça em *Peer Gynt* é entre o caráter e a personalidade, um definido pela realidade íntima da pessoa e a outra pela máscara que ela mostra ao mundo. O eu jactancioso de Peer, ao ser apenas uma caprichosa e instável face pública, sugere que êle tem personalidade sem caráter, *ego* sem identidade. Por conseguinte, Peer surge-nos como o oportunista essencial. Contagiado pela doença do meio-têrmo, está sempre a postos para adaptar-se às circunstâncias; e, dedicado à pura e simples aparência, deve encontrar beleza na fealdade, coragem na covardia, verdade na ilusão, sustento no excremento. Assim, o clímax do drama ocorre na cena do manicômio. Aí, Peer descobre, inadvertidamente, o seu mais adequado Reino do Eu, pois a ilusão tem nêle supremo domínio, sendo a loucura o triunfo do ego sôbre a realidade externa.

A vida de Peer foi, assim, uma tragédia da dissipação. Ao invés do homem comum, Peer começou com um forte potencial; poderia ter sido "um botão rebrilhante no capote do mundo" — possìvelmente um artista, se considerarmos seus dotes de fantasia. Mas preferiu não ser um grande santo nem um grande pecador, apenas um oportunista medíocre. Ora, enterrado em oportunidades perdidas, êle está marcado para a retribuição, destinado à concha do Fundidor de Botões. IBSEN, porém, recordando a lição que aplicara a Brand, acaba por condoer-se e concede a Peer uma derradeira oportunidade de salvação. No "amor tranqüilo" de Solveig,[12] o eu de Peer foi preservado. E agora, cônscio de que "para sermos nós mesmos, devemos imolar os nossos eus", Peer prepara-se para redimir sua alma, mediante uma dedicação auto-imoladora a um chamamento superior ao seu prazer ou progresso imediato. Presumìvelmente, o Fundidor de Botões decidirá, na última encruzilhada, se Peer foi bem sucedido em sua tarefa, sem sacrificar a felicidade dos que o cercam — um dilema que Brand fracassara totalmente em resolver.

---

[12] Esta frase é empregada por Rebecca West em *Rosmersholm*. Nesta peça, em *Peer Gynt* e na maioria das obras de IBSEN, o amor é a única forma de redenção que o autor jamais põe em dúvida, sobre-

Era um dilema que IBSEN se preparava agora para enfrentar em sua própria vida artística, pois decidira seguir o rumo de Brand e Peer Gynt, suprimindo seus próprios prazeres pessoais por amor à suprema dedicação por sua vocação. O resultado imediato dessa importante e momentosa decisão foi sua mudança de Roma para Dresden, em 1869; pouco depois, surgiu um resultado mais tangível: *A Liga dos Jovens*. Nesta peça medíocre sôbre as manobras políticas numa cidade do Sul da Noruega, a decisão de IBSEN de ingressar radicalmente numa nova carreira é desde logo evidente. É uma obra sem uma única linha em verso — sem vestígios de sentimento poético — preocupada com os detalhes e problemas da vida contemporânea e espartilhada numa estrutura de cinco atos que recorda a peça bem feita. Apesar de sua falta de inspiração artística e banalidade, *A Liga dos Jovens* é, em muitos aspectos, bastante típica da nova fase da arte de IBSEN. Em anos posteriores, êle descobrirá outra forma de expressão para os seus impulsos poéticos, mas o verso desapareceu para sempre.[13] Extinguiu-se também o arreba-

---

tudo porque se trata do único ideal que, segundo o autor acreditava, pode nobilitar a humanidade "de fora para dentro".

[13] Ver a carta de IBSEN a Lucie Wolf (1883): "O verso tem sido muito prejudicial à arte dramática... É improvável que o verso seja empregado em qualquer medida digna de menção, no drama do futuro imediato; é quase certo que as pretensões do dramaturgo do futuro serão incompatíveis com a forma poética. Está, portanto, condenada. Pois as formas de arte extinguem-se justamente do mesmo modo que as incríveis formas animais dos tempos pré-históricos se extinguiram quando chegou o momento apropriado... Eu próprio difìcilmente terei escrito um só verso nos últimos sete ou oito anos; cultivei exclusivamente a muito mais difícil arte de escrever a genuína e simples linguagem falada na vida".

IBSEN, ainda bastante poeta dramático, se bem que não fôsse mais o dramaturgo poético, exagerou aqui sua posição, como êle prótamento extravagante de suas obras-primas poéticas, cheias de uma expressiva liberdade. IBSEN ingressou num período de autonegação, simbolizado até — se considerarmos sua afeição pela Itália e antipatia geral pelos alemães — por sua mudança para Dresden. Mas é a ordem, a clareza e a disciplina germânicas, em lugar da efervescência, do calor e da intoxicação italianas, o que se tornava agora essencial à sua arte.

Contudo, antes de suprimir completamente o seu romantismo, IBSEN publica a última das suas grandes epopéias messiânicas, *Imperador e Galileu,* que finalmente aparece em 1873, nove anos após ter sido começada em Roma. Êsse monumental drama duplo em dez atos foi òbviamente delineado como o testamento filosófico de IBSEN: "A filosofia positiva do mundo, que os críticos durante tanto tempo exigiram de mim, aqui a encontrarão", escreveu êle. Ao tentar resolver suas próprias contradições e assumir uma postura afirmativa, IBSEN recorre livremente a HEGEL. A peça tem até um subtítulo hegeliano ("Um Drama da História Mundial") e o padrão de tese-antítese-síntese, de HEGEL, é o padrão de seu desenvolvimento temático. Contudo, ao passo que a tese e antítese de IBSEN são brilhantemente concebidas e interpretadas, a sua síntese é demasiado nebulosa para que se possa classificar como uma "filosofia positiva do mundo". Mesmo quando o quer fazer, IBSEN não pode codificar a sua revolta, e suas contradições mantêm-se, por isso, sem solução. Não obstante, êle tinha uma extraordinária predileção por essa peça e considerava-a a sua obra-prima. Escrita numa prosa luminosa, modelada segundo os evangelhos sinópticos e imbuída de um estranho poder visionário, é-nos oferecida como um livro profético para o mundo do futuro.

O herói de IBSEN, com o qual imediatamente admitiu suas afinidades, é o Imperador romano, do século IV, Juliano — cognominado o Apóstata, por causa de seus esforços para derrubar a religião do Estado, o cristianismo. Na primeira parte da peça, "Apostasia de César", IBSEN descreve

---

prio admitiu, um ano depois, noutra carta: "Ainda recordo que me expressei algo desrespeitosamente, certa vez, a propósito da arte do verso; mas isso foi o resultado de minha própria associação pessoal com essa forma artística, nesse particular momento da minha criação".

o princípio da carreira de Juliano, caracterizado como um jovem desencantado, experimentando ardentemente tôdas as variedades de vivência religiosa, em busca da Beleza e da Verdade. Contudo, nenhuma das doutrinas pagãs o satisfaz e, depois de rejeitá-las tôdas, é finalmente atraído para um vidente dionisíaco de Éfeso, chamado Máximo, o Místico, que se tornou seu conselheiro espiritual para o resto da vida. Juliano vacilava entre os impérios conflitantes de César e Cristo, as exigências antagônicas da carne e do espírito, as exigências opostas de liberdade e necessidade, os valôres colidentes de auto-realização e de abnegação — enfim, Peer Gynt e Brand habitavam sua alma e dilaceravam-na. Juliano tenta resolver seus conflitos mediante consulta ao sobrenatural; e, com a ajuda de Máximo, visita um simpósio de espíritos, esperando encontrar o caminho de sua salvação.

Durante essa sessão, Juliano vê aparições de "três grandes libertos em necessidade": Caim, Judas e aquêle "que ainda não está no seio das sombras". Êste último visitante, saberemos depois, é chamado "Messias", um Imperador-Deus que é simultâneamente senhor e redentor — "Imperador no reino dos espíritos, e deus no da carne". Juliano parte imediatamente do princípio de que êsse Messias é êle próprio e, banhado num fervor messiânico, decide fundar o Terceiro Império, do qual o oráculo prossegue falando — um império a ser realizado apenas através do exercício místico da vontade. Tal como o Messias, o Terceiro Império é uma síntese de duas reivindicações opostas. "Baseado na árvore do conhecimento e na árvore da cruz, reunidas, porque a ambas odeia e ama", combinará *"Logos* em Pã... e Pã em *Logos",* alegria carnal e mundo espiritual. Êste paradoxo nunca foi adequadamente explicado — mas uma coisa é certa, a respeito da visão ibseniana do futuro: "Nesse império, a presente senha da revolta será realizada".

No *Imperador Juliano,* que é a segunda parte do drama, êle revela que Juliano é um falso Messias. Não tendo compreendido o oráculo e seguido a sua vontade de poder, Juliano começa a perseguir os cristãos e declara-se o Deus único, restabelecendo ao mesmo tempo os ritos de Apolo e Dionísio. A apostasia de Juliano e sua guerra contra Cristo só serviram, porém, para fortalecer o cristianismo: os milagres abundam novamente, e os fiéis aceitam o martírio com a antiga alegria. Juliano até ajuda, sem querer, o cumprimento da antiga profecia cristã, quando, tendo reconstruído o templo de Apolo que Cristo ameaçara, uma vez, destruir, viu-o derrubado por um furacão. Amaldiçoado pelos bispos, afrontado pela resistência do povo, Juliano está aprendendo agora o que até então fôra obscuro: "Jesus Cristo foi o maior rebelde de todos os tempos... Vive nos espíritos rebeldes da humanidade; vive no desprêzo e desafio dos homens a tôda a autoridade visível".[14]

Máximo profetizara a Juliano: "Tanto o Imperador como o Galileu sucumbirão"... mas não queria dizer que ambos pereceriam. Pelo contrário, César e Cristo seriam ambos assimilados no nôvo Messias, tal como a criança sucumbe no adolescente e êste sucumbe no homem. Assim, Juliano deve pagar por sua má interpretação da profecia de Máximo. Depois de tentar e fracassar no estabelecimento de sua divindade, mediante a conquista do mundo, Juliano é finalmente ferido na Pérsia. E, à semelhança de um posterior herói ibseniano (Solness, em *O Construtor*) que também tenta o "impossível", Juliano morre acompanhado de "cânticos no ar". Máximo recita o seu epitáfio. Juliano fôra iludido — como Caim e Judas — por um Deus pródigo que é dissipador de almas; mas a sua morte encaminhou a humanidade para mais perto de sua finalidade. Embora Juliano não fôsse, como Máximo pensara, o mediador entre os dois impérios, não obstante Máximo está convencido de que "o Terceiro Império virá! O espírito do homem ingressará uma vez mais em sua herança... e então as espirais de incenso elevar-se-ão para Ti e para os Teus dois convivas no banquete". Os homens ainda esperam "o Potente" — "Aquêle que a si próprio se gera no homem que quer" — o Messias que converterá os homens em deuses na Terra.

Imperador e Galileu contém muitos trechos dramáticos espantosos, a par de constituir uma extraordinária antecipação das posteriores atitudes de NIETZSCHE em relação ao cristianismo, Dionísio e o Super-homem. Mas a peça não consegue formular aquela "filosofia positiva do mundo" que o autor prometera: o Terceiro Império continua sendo um vago e nebuloso sonho. Não obstante, *Imperador e Galileu* é uma bela ilustração das exigências messiânicas de IBSEN e da fôrça religiosa que sempre se encontra no âmago de seu pensamento. Além disso, nos impérios conflitantes de César e Cristo, êle consubstanciou seus próprios e irreconciliáveis conflitos — entre a carne e o espírito, a liberdade e a necessidade, o realismo e o idealismo — contradições que sempre estarão presentes, de um modo ou de outro, em seu espírito. Em discurso proferido em Estocolmo, em 1887, IBSEN disse:

---

[14] A interpretação de Jesus aqui dada por IBSEN aproxima-se bastante, com efeito, da de ERNEST RENAN, cuja *Vida de Jesus*, publicada em 1863, IBSEN certamente lera. Ver, em especial, o capítulo VII do livro de RENAN, onde Jesus é caracterizado como um rebelde absoluto, devotado à anarquia cívica e ao perfeito idealismo.

> Fui acusado, em diversas ocasiões, de ser pessimista. E é isso o que sou, na medida em que não acredito na natureza absoluta dos ideais humanos. Mas sou, ao mesmo tempo, otimista, na medida em que acredito plenamente, e obstinadamente, na capacidade de propagação e desenvolvimento dos ideais. De modo particular e específico, creio, realmente, que os ideais do nosso tempo, ao morrerem, tendem para aquilo que no meu drama *Imperador e Galileu* chamei, a título de experiência, o Terceiro Império.

As suas restantes peças ainda lutam, por mais silenciosamente que pareça, por concretizar êsse sonho messiânico.

Mas, depois de *Imperador e Galileu,* IBSEN acabou com o drama messiânico. Tendo desempenhado sua tarefa em relação à "arte do futuro", decidiu criar não mais suas quilométricas epopéias sôbre o homem no tôpo do mundo, mas, em vez disso, bem construídas obras realistas em prosa sôbre o homem nas profundezas da comunidade. Esta descoberta foi acompanhada pela sua conversão ao estilo objetivo clássico. Preocupa-o agora a apresentação da vida moderna, um tema para o qual o romantismo poético da sua juventude é inadequado; e, assim, IBSEN limita propositadamente seus recursos, desenvolvendo um estilo depurado e disciplinado. Quaisquer que fôssem as compensações finais dessa decisão, os sacrifícios imediatos devem ter sido tremendos, pois IBSEN decidira abdicar dos cenários naturais de fiordes e montanhas, trocando-os pelo mobiliário prolixo das decorativas salas de estar; substituindo o drama filosófico-religioso pelo drama da vida cotidiana; a liberdade sem restrições dos heróis épicos pelas limitações mesquinhas dos maridos e mulheres contemporâneos; a imagem altaneira e a metáfora sugestiva pelas conversações medíocres de salão, entre charutos e tokai. Como IBSEN levou algum tempo para dominar as novas formas experimentais, seu repúdio das familiares técnicas de sua juventude devem tê-lo enchido de incertezas e apreensões. Mas, embora lamentasse a sua decisão por todo o resto da vida (suas últimas peças são um dolorido remorso), nunca mais regressou à forma épico-poética. Provàvelmente recordando seu próprio aforismo, decidira imolar-se para tornar-se êle próprio, matando o seu romântico desejo de auto-expressão, em favor de uma busca desinteressada da verdade.

É, sem dúvida, uma das mais heróicas decisões de tôda a arte moderna, o ato de um homem que foi, verdadeiramente — para usarmos a surpreendente frase de EDMUND WILSON a respeito de MALLARMÉ —, "um autêntico santo da literatura". Todavia, apesar do seu desejo de uma atitude mais rigorosamente distanciada, em relação à sua arte, a conversão de IBSEN ao classicismo longe ficou de ser absoluta, e seu desejo de objetividade nunca foi inteiramente realizado. Formalmente, não há dúvida de que sua arte mudou; e êle estava extremamente preocupado, durante êsse período, com a meticulosa organização da "realidade". Mas convém sublinhar que IBSEN foi atraído para o realismo por motivos sumamente não-convencionais — não porque permitisse ao dramaturgo uma oportunidade para documentar a superfície da vida, mas porque lhe permitia ultrapassar essa superfície e penetrar na verdade oculta que havia por baixo. Em resumo, é a revolta de IBSEN — o seu desejo de sondar a aparência das coisas, a fim de expor os verdadeiros motivos da humanidade — que o distingue de muitos de seus contemporâneos e seguidores secundários, muitos dos quais foram panfletários ou fotógrafos. Nesse período, a hipocondria de IBSEN foi suscitada, principalmente, pela hipocrisia moderna — a brecha existente entre o que é e o que deve ser, a distância entre o que se pratica e o que se afirma — e seus ataques tinham por alvo as mentiras que constituem a base das instituições modernas. Enfim, conquanto o critério formal de IBSEN tivesse mudado, os seus temas continuam sendo, substancialmente, os mesmos; e, enquanto o seu estilo é agora mais objetivo, o seu drama conserva-se, essencialmente, como história de sua revolta.

Portanto, o realismo em prosa de IBSEN é, primordialmente, uma nova maneira superficial, em que as velhas obsessões temáticas ainda se impõem, subjacentes. Ao transformar sua arte, IBSEN não foi capaz de destruir sua rebelião romântica; encontrou, simplesmente, outra forma de exprimi-la. Voltou sua atenção para a vida da comunidade, não para retratá-la, mas para açoitá-la e purificá-la,[15] reivindicando os direitos do indivíduo contra as exigências comprometedoras da sociedade; e adaptou a linguagem da prosa a fim de descobrir uma moderna poesia cênica, que fôsse exprimível por outros meios que não a fala. Mesmo nesse ponto, a sua arte estava longe de ser fixa, pois que, a partir daí, êle estará incansàvelmente experimentando, desenvolvendo, evoluindo — tentando criar uma forma que satisfaça a ambos os lados de sua natureza dualista. Uma vez que a sua rebelião está agora mais disciplinada e controlada pela forma, a arte de IBSEN já não expressa tão livremente sua vida emocional. Mas sua aspiração ao ideal mantém-se inquebrantável. Mesmo quando os mobiliários e cortinados burgueses se amontoam diante das janelas, os tão amados fiordes de IBSEN — símbolos da liberdade romântica — podem ainda ser entrevistos lá fora. Embora avance então por diferentes e mais intricados caminhos, êle está sempre tentando encontrar seu rumo de volta às alturas montanhosas, ao ar puro e livre do alto.

---

[15] Escreveu IBSEN: "ZOLA banha-se no esgôto, eu limpo-o". Esta depuração da vida social podia ser concebida como um ato positivo e IBSEN, numa carta de 1886, atribuiu um propósito social à sua obra: "Cada um de nós deve lutar por uma melhor ordem social do mundo; é isso o que estou fazendo, na medida de tôdas as minhas possibilidades". Contudo, a sátira de IBSEN aborda, usualmente, essa finalidade a partir de uma posição negativa; só em *O Pequeno Eyolf*, que termina com seus personagens centrais dedicando-se a ideais humanitários, é manifesto um propósito positivo. Não obstante, SHAW considera essa obra como típica e atribui a IBSEN opiniões político-ideológicas: "Assim, vemos que na mente de IBSEN", escreve êle em *The Quintessence of Ibsenism*, "o caminho para o comunismo é através do mais resoluto e intransigente individualismo". Isso é um disparate; mesmo nos seus momentos de humor mais benevolente, IBSEN jamais alimentou qualquer idéia de uma sociedade planificada. A incapacidade ou renitência de SHAW em compreender a fôrça anarquista da natureza de IBSEN explica em parte suas falsas interpretações, tão insistentes, a respeito do dramaturgo.

Em *Os Espectros,* a obra culminante do seu período "realista", os fiordes e montanhas estão fora de alcance, mas podem ser apenas contemplados através das janelas do sanatório, fornecendo um saudável contraste com a fétida atmosfera interior. Com *Os Espectros,* IBSEN obteve, finalmente, o completo domínio do seu nôvo drama, após os tropeços experimentais de *A Liga dos Jovens, Os Pilares da Sociedade* e *Casa de Boneca,* pois conseguira uma perfeita conjugação de forma e tema. O seu êxito foi o resultado de uma substancial experimentação técnica; após um cuidadoso estudo dos gregos, IBSEN rejeitou as técnicas da peça bem feita,[16] em favor da estrutura integrada da tragédia de SÓFOCLES. Por conseqüência, deixamos de ser incomodados pelo ruído da maquinaria scribiana nos bastidores. Como uma intriga isenta de sensacionais reviravoltas e conversões inconvincentes, *Os Espectros* não contém casamentos de surprêsa (como em *A Liga dos Jovens*), barcos negreiros impedidos de largar no último instante (como em *Os Pilares da Sociedade*), cartas incriminatórias aparecendo nas caixas de correio (como em *Casa de Boneca*). Pelo contrário, como FRANCIS FERGUSSON observou, a obra é construída sôbre o padrão de *Édipo,* principiando num ponto imediatamente antes da catástrofe e prossegue, como num conto policial, desenterrando provas do passado, até chegar a uma terrível e inevitável conclusão. Por causa dessa perfeição formal, deixamos de sentir uma incompatibilidade estrutural entre o drama de idéias e o drama de ação — como acontece, por exemplo, em *Casa de Boneca,* na qual se trava uma longa discussão depois da peça, para todos os efeitos e propósitos, ter terminado. Idéia e ação encontram-se perfeitamente unidas na imagem central da obra.

---

[16] A atitude de IBSEN em relação à peça bem feita, como tôdas as suas atitudes, é ambígua. Êle usou técnicas francesas... e também as desprezou. Falando a respeito dos seus próprios dramas bem feitos, escreveu o seguinte: "Essas obras têm, na sua maior parte, uma técnica perfeita e, por conseguinte, agradam ao público; nada têm a ver com poesia e, por isso, talvez agradem ainda mais ao público". Já não admirava aquilo a que passou a chamar "os caramelos dramáticos de Scribe & Cia.", embora tivesse aprendido bastante com as técnicas do teatro scribiano. Para uma extensa análise da influência da peça bem feita na estrutura ibseniana, ver MAURICE VALENCY, *The Flower and the Castle.*

A importância dessa imagem é sugerida pelo fato que no próprio título se consubstancia: Espectros que adensam e assombram a atmosfera — espectros, como a Srª Alving indica, numa passagem crucial, de duas espécies distintas:

> Estou bastante inclinada a pensar que todos nós somos espectros, Sr. Manders. Não é apenas o que herdamos de nossos pais e mães que existe dentro de nós, mas tôda espécie de velhas idéias mortas, de crenças mortas e coisas dêsse gênero... E temos, desgraçadamente, tanto mêdo da luz.

Assim, os espectros da Srª Alving são: 1) uma *herança intelectual* — os espectros de crenças que continuam prevalecendo muito depois de terem perdido seu significado e 2) uma *herança espiritual* — os espíritos dos mortos que habitam nos corpos dos vivos, controlando suas existências e destinos. As idéias mortas do passado são examinadas e explodem durante as conversas da Srª Alving com diversas pessoas de sua família, especialmente o Pastor Manders. Ao defender opiniões emancipadas, a Srª Alving combate, em nome de IBSEN, a hipocrisia e o convencionalismo de tão respeitáveis pilares como o intragável Pastor, franqueando assuntos "proibidos" como os casamentos incestuosos, as relações sexuais pré-matrimoniais, a criação inteligente dos filhos e a igualdade feminina. Êsse teatro de idéias — sofrendo o destino que IBSEN previa para tôdas as idéias — converte-se agora, também, num pequeno espectro, enquanto o conflito entre a Srª Alving e o Pastor Manders parece fácil e simplista demais.

Mas IBSEN está muito menos interessado em idéias específicas do que em concepções gerais. E a Srª Alving surge-nos, como Brand, não só como um *raisonneur*, mas como figura trágica de sofrimento, ela própria com graves defeitos. É no drama de ação que seus defeitos básicos — uma fraqueza de vontade irmanada a uma limitação no entendimento — ficam expostos. Pois, conquanto possua tôdas as idéias justas, falta-lhe a Idéia Justa: um saudável ceticismo sôbre o poder das idéias, quando não apoiado por uma certa forma de ação radical. Bem-intencionada, de espírito liberal, intelectualmente esclarecida, a Srª Alving é incapaz, no entanto, de forjar uma prática eficaz a partir de suas teorias, carecendo da coragem para agir de acôrdo com as suas convicções. Assim, apesar do fato de ser dedicada ao iluminismo (IBSEN, usualmente, associa-a a uma lâmpada, iluminando os lugares escuros), ela está envôlta nas trevas da noite. E, tal como o Pastor Manders e sua sombra dickensiana, Jacob Engstrand, a Srª Alving é uma hipócrita, cujas ações são determinadas pela pressão da opinião pública e pelo mêdo do escândalo.

A hipocrisia moral da Srª Alving está centralizada no Orfanato, o qual, como o Abrigo dos Marinheiros, de Engstrand, é um monumento de respeitável aspecto, edificado sôbre alicerces podres. Ao despejar a fortuna do Capitão Alving nessa construção, a Srª Alving espera satisfazer a opinião pública, apaziguar sua consciência culpada, esconder o passado de seu marido, lançar fora a herança dos Alving e preservar as puras recordações de Oswald sôbre seu pai; mas tudo isso é demais para que possa ser suportado por aquela delicada estrutura. Quando o Orfanato é devorado pelas chamas, é como se tôdas as mentiras do passado estivessem ardendo com êle (com bastante propriedade, o nome do Capitão Alving será agora perpetuado no bordel de Engstrand). E Oswald, sofrendo nas últimas fases da sífilis hereditária, está também sendo consumido. A consciência da doença que aniquila Oswald assinala o comêço da educação da Srª Alving, um processo que não se concluirá senão quando a peça tiver chegado ao fim. Ela considerara sempre Oswald como um prolongamento dela própria, alguém a quem era consentida a liberdade que lhe fôra negada, mas agora ela sabe que Oswald também é um espectro, um prolongamento de seu falecido pai, transportando a herança da família em suas veias doentes. Tentanto descobrir a origem da maldição que pesa sôbre a família Alving, a Srª Alving continua exumando o passado e, tal como Édipo, descobre ser ela própria a culpada.

Contudo, o processo é gradual. Tendo sido convertida à visão da alegria de viver de Oswald, a Srª Alving está finalmente em condições de confessar a si própria que matou a vida sensual de seu marido e aumentou sua culpa ao continuar com êle, depois de Alving ter-se convertido num ser licencioso e dissoluto. Ela ainda acredita poder recuperar o tratante, através de um esfôrço de compreensão, e está decidida a salvar Oswald, esclarecendo-o sôbre a verdade dos seus antecedentes familiares. Mas quando tôdas as névoas se dissiparam e o sol do "esclarecimento" brilhou, quando Oswald, por fim, está em condições de "ver convenientemente o seu lar", êle enlouquece, muito adequadamente. Sua doença fôra inacessível a opiniões emancipadas ou idéias avançadas, porque — tal como a necessidade grega e o pecado original cristão — ela já decretara seu destino muito antes da ação começar. A educação trágica da Srª Alving terminou. Ela descobriu, como Édipo, que o passado é irredimível, pois, tal qual o assassínio de Laio por Édipo, numa encruzilhada, a decisão dela manter-se ao lado do seu marido (uma forma moderna de *hamartia* ou êrro trágico) pusera em movimento inexoráveis mecanismos de destruição, que a vontade humana era incapaz de controlar. Perseguida por Nêmesis, forçada a um ato de eutanásia e gritando, numa indecisão característica, ela observa Oswald tateando estùpidamente em direção ao sol, enquanto o puro fiorde se agiganta na distância, como se repudiasse a loucura e a futilidade de todo o mundo moderno.

"A humanidade inteira está no caminho errado", escreve IBSEN em suas notas para a peça, indicando assim que *Os Espectros* não pretendia ser, simplesmente, a tragédia da família Alving, mas a tragédia da Europa burguesa do século XIX. Pois sua intenção subjacente foi demonstrar como uma série de convenções definhadas, irracionalmente perpetuadas, pode resultar no aniquilamento não só de uma família convencional, mas, por extensão, de todo o mundo moderno. Assim, a fraqueza da Srª Alving, a doença de Oswald, a dissipação do Capitão Alving, a hipocrisia de Engstrand e a estupidez do Pastor Manders são apenas as florações cancerosas alimentadas pelas raízes podres e moribundas da sociedade moderna. Com efeito, embora a Srª Alving acredite no livre arbítrio, ela é, entretanto, vítima de padrões ultrapassados de comportamento, fadados a provocarem a ruína. Portanto, *Os Espectros*, ainda que moldada de perto pela tragédia sofocliana, carece de um elemento essencial em SÓFOCLES: a aceitação fatalista do destino humano. SÓFOCLES atribui a destruição dos seus heróis à vontade dos deuses; IBSEN atribui-a à estupidez e desumanidade de sucessivas gerações de homens. Assim, as implicações da posição de IBSEN são justamente opostas às do fatalismo grego: até a sua crença no determinismo implica uma crença na vontade. Pois subentendida na sua convicção de que a humanidade está no caminho errado, há um desejo secreto de revolução moral, através da qual a espécie humana possa de nôvo ser redimida. A tarefa de IBSEN, nas suas peças realistas, não foi a de um porta-estandarte para essa revolução, mas a de mostrar a sua necessidade, expondo o cadáver que está infectando tôda a carga da vida moderna. Assim, mesmo nesta obra desprendida e friamente objetiva,[17] a rebelião de IBSEN ainda continua a funcionar, fervilhando sob as camadas superficiais de sua arte.

Em *Um Inimigo do Povo*, que se seguiu um ano após, de um modo bastante incaracterístico, a rebelião de IBSEN irrompeu, uma vez mais, através da superfície realista, impelida por sua fúria ante a recepção hostil que fôra dispensada a *Os Espectros*. Como publicou a peça antes de que sua ira tivesse oportunidade de esfriar e antes de elaborar mais complexamente o tema, *Um Inimigo do Povo* é a mais direta e francamente polêmica obra que IBSEN escreveu em tôda a sua vida. Êle dissera, a respeito de *Os Espectros*, com bastante orgulho e alguma exatidão, que "em todo o livro não existe uma só opinião, um só comentário que seja, que aí se encontre por conta do dramaturgo", mas *Um Inimigo do Povo*, de uma ponta à outra, está todo aí "por conta do dramaturgo". Sua autodisciplina foi momentâneamente enfraquecida por seu orgulho ferido, e IBSEN imprimiu à peça o caráter de um panfleto revolucionário; e Stockmann, apesar de alguns gestos perfunctórios no sentido de lhe ser dada uma vida própria, parece-se bastante com uma caixa de ressonância do autor, ecoando as convicções particulares de IBSEN sôbre a sujeira e a doença da moderna vida nacional, a tirania da maioria compacta, a mediocridade da democracia parlamentar, a cupidez dos conservadores e a hipocrisia da imprensa liberal.

---

[17] "Em nenhuma de minhas peças", escreveu IBSEN quando negava seu parentesco com qualquer dos personagens de *Os Espectros*, "o autor está tão extrínseco, tão ausente, quanto nesta última".

Por conseqüência, *Um Inimigo do Povo* é uma obra de arte inferior e, simultâneamente, um exemplo de incalculável valor sôbre a rebelião em disfarces de IBSEN. Ao contrário de Brand, que começa como um rebelde messiânico, Stockmann é convertido ao messianismo através de sua crescente consciência das imperfeições da moderna humanidade. No final da peça, sua família reúne-se admirativamente em redor dêle, enquanto Stockmann prepara a sua reforma do mundo através da criação seletiva, identificando-se com Lutero e Cristo.[18] Por causa do desenvolvimento tardio de Stockmann, o drama de ação está quase completamente subordinado ao drama de idéias; e Stockmann surge-nos como o único rebelde, na dramaturgia de IBSEN, cujo idealismo provocador nunca foi testado quanto aos seus efeitos sôbre a felicidade dos demais. A peça mostra-nos um IBSEN desprevenido, permitindo às suas tendências reformistas que triunfem, momentâneamente, sôbre o seu dualismo autocrítico, e assim expondo o seu idealismo aristocrático,[19] a qualidade messiânica que está sempre na base de sua arte.

---

[18] "Jogarei o meu tinteiro na cabeça dêles!", grita Stockmann, num excesso de cólera, e decide, um pouco depois, reunir doze criaturas andrajosas à sua volta, como discípulos, a quem transmitirá seu legado de revolta.

[19] Escreveu IBSEN: "ZOLA é um democrata, eu sou um aristocrata", querendo assim dizer, claro, que acreditava numa aristocracia do caráter. É interessante notar o que acontece a êsse aristocrata quando cai nas mãos de um discípulo democrático, como ARTHUR MILLER, que expurgou *Um Inimigo do Povo* para a cena da Broadway. Os elementos anti-sociais da peça foram chamados de "fascistas" e cortados; sua qualidade apocalíptica foi temperada com moderação e razão; e sua postura de arrogante individualismo diluiu-se num apêlo à proteção dos grupos minoritários. No seu prefácio, MILLER diz que a peça trata da "questão de saber se as garantias democráticas que

Apesar da crueza, da vaga histeria e da postura um tanto ôca que caracteriza, por vêzes, *Um Inimigo do Povo*, esta obra possui um dinamismo e energia de que não se pode vangloriar qualquer outra peça de IBSEN, como se o autor, emancipado da complexidade artística, estivesse uma vez mais aspirando o embriagador e desintoxicante ar da liberdade. Na realidade, a peça é uma obra de transição que antecipa a próxima evolução de IBSEN. Ao que parece, cada vez menos satisfeito com a restritiva pseudo-imparcialidade do estilo objetivo, IBSEN está preparando já uma expressão mais pessoal, vigorosa e direta da sua revolta. Stockmann é, provàvelmente, o primeiro herói realmente positivo que IBSEN criou, desde Juliano, o Apóstata... mas é um herói por demais simplista para satisfazer o dualismo do autor. Em *O Pato Selvagem*, IBSEN faz uma pausa para punir-se severamente a si próprio por essa indulgência, desencadeando um impiedoso ataque satírico ao idealista messiânico. Mas depois disso, IBSEN põe de lado, definitivamente, o drama da comunidade. *Hedda Gabler* e *Rosmersholm*, que se seguiram, estão dominados por um vigoroso personagem central; e depois chega a última fase de sua carreira, em que o messianismo de Brand é adaptado ao realismo de *Os Espectros* e as obras centralizam-se, uma vez mais, no herói dividido e semi-autobiográfico.

Provàvelmente, *O Pato Selvagem* também poderá ser considerada uma obra semi-autobiográfica, embora contenha a mais severa crítica que IBSEN já dirigiu contra si próprio e seja quase um repúdio de tudo o que êle escrevera até então. Em sua forma francamente mais aberta, seu áspero tom

---

protegem as minorias políticas devem ser postas de lado quando a massa dos homens as condena [*sic!*] como uma perigosa e diabólica mentira". Evidentemente, a peça não se ocupa de semelhante coisa. Mas a fim de ajustar a obra à sua bitola liberal-democrática, MILLER trata de a amputar de seus aspectos mais radicais (a frase de IBSEN "O homem mais forte do mundo é aquêle que permanece sòzinho", por exemplo, converte-se, na adaptação de MILLER, em "Somos o povo mais forte do mundo, e os fortes devem aprender a estar sós" — uma simples máxima de almanaque, um lugar-comum). Todos podemos estar de acôrdo com MILLER, em que os grupos políticos impopulares devem estar protegidos contra a interferência governamental, mas a polêmica de IBSEN é muito mais profunda do que isso.

satírico e sua conclusão não-resolvida, *O Pato Selvagem* corrobora a afirmação de IBSEN, de que "em certos aspectos, esta nova peça ocupa uma posição isolada entre as minhas obras dramáticas". Mas a sua novidade é especialmente clara em sua postura intelectual, pois é a única peça em que IBSEN nega inteiramente a validade da revolta. Stockmann declara, òbviamente com a aprovação do autor, que "todos quantos vivem de mentiras devem ser exterminados como animais daninhos". Contudo, Gregers Werle — um ibsenista fanático, cujas metáforas, atitudes e tráfico de símbolos sugerem que tenha lido cuidadosamente cada uma das obras do mestre — expõe as mentiras da família Ekdal e consegue, apenas, mutilar todos os seus membros. Ao tentar obedecer aos princípios ibsenistas, Gregers é, além disso, excruciado tão impiedosamente que mais parece um bode expiatório. Para usarmos as coléricas imagens descritivas de IBSEN, êle é um "pretensioso charlatão", "louco, demente, sem miolos", um neurótico intrometido que sofre de "um ataque de integridade aguda", "mórbido, exagerado", um ser supérfluo em busca de uma missão, "o décimo terceiro à mesa" — enfim, um homem feio, indesejável, antipático.

Contudo, *O Pato Selvagem* deve ser interpretado menos como um repúdio de IBSEN do que como um corretivo ao mesmo. Porquanto, embora Gregers pareça ser um típico ibsenista, na realidade êle é um ser tristemente desequilibrado — quase uma caricatura de Stockmann ou Brand. Sua fidelidade ao ideal, por exemplo, é-lhe imposta de fora, não de dentro, pois é uma conseqüência de seus rebates de consciência a respeito do sórdido comportamento de seu pai; e tenta realizar o ideal, não através de seus próprios esforços heróicos, mas apelando, com insistência, para a conduta exemplar dos outros. É um sintoma da inépcia intelectual de Gregers que êle tenha confundido aquela espécie de Peer Gynt de última hora, Hjalmar Ekdal, com um ser superior. Mas também é um sinal de que Gregers é um rebelde muito incompleto, porquanto, ainda que possua o fanatismo destrutivo de Brand (seu efeito mortal sôbre os Ekdals recorda o efeito de Brand sôbre a sua família), faltam-lhe as virtudes heróicas de Brand, particularmente o seu individualismo e vontade aristocrática; Gregers não é um herói, mas um adorador de heróis. IBSEN ataca o lado negativo da rebelião sem se preocupar em afirmar o seu lado positivo — um desequilíbrio provàvelmente intencional, para corrigir o desequilíbrio inverso de *Um Inimigo do Povo*. Assim, IBSEN, que antes sugerira, com enorme indignação, que o homem médio se alimenta de ilusões, trata agora essa concepção com bastante mais equanimidade, não porque seja mais tolerante a respeito do homem médio, mas porque está mais interessado em atacar o idealista inadequado. É duvidoso que IBSEN tenha passado a ser indiferente às reivindicações heróicas do idealismo e da rebelião, pois continua tratando-as com o respeito habitual em tôdas as suas peças ulteriores.[20] Está simplesmente recusando ser institucionalizado por adeptos servis. E o mais importante: ao satirizar o ibsenista que tenta codificar seus princípios em rígidas fórmulas, IBSEN está satirizando o ideologista que existe em si próprio — aquêle indignado moralista que esmagaria a felicidade humana em prol do enobrecimento da humanidade.

Em *Hedda Gabler* e *Rosmersholm*, IBSEN retorna à forma clássica de *Os Espectros*. Uma vez mais, uma pessoa morta determina as ações e personagens da peça (o General Gabler, em *Hedda;* Beata, em *Rosmersholm*); e, uma vez mais, o rebelde é tratado com equívoca simpatia. Hedda é ainda mais neurótica e mórbida que Gregers, e quase tão demolidora; mas tendo recuperado seu sentido de dialética, IBSEN coloca Hedda em romântico contraste com as mediocridades burguesas cujas vidas ela ajuda a destruir. Êsse contraste é ainda mais flagrante em *Rosmersholm*. A ação centraliza-se em heróis isolados, em vez de comunidades conformistas, e o desenvolvimento da peça acompanha a gradual transformação de Rebecca, sob a influência de uma dura, mas heróica maneira de viver ("A concepção de vida de Rosmer nobilita. Mas... mata a felicidade"). Depois dessas peças de transição, IBSEN abandona a comunidade que êle pôs sangrando e volta para o tumulto da alma do herói, tornando-se cada vez mais subjetivo, até que, por fim, o realismo fica inteiramente para trás. É a última fase de sua carreira, coincidindo com o seu regresso à Noruega, depois de um exílio de vinte e sete anos, apenas quebrado por curtas visitas. A nota do destêrro ainda é ferida; contudo, suas últimas peças erguem-se como um monumento a uma missão quase concluída.

---

[20] Numa carta a BRANDES (1883), IBSEN escreveu: "Mantenho que um lutador intelectual, na linha de frente, jamais poderá reunir uma maioria... Uma multidão bastante compacta encontra-se agora onde estive quando escrevi meus vários livros, mas já não me encontro aí; estou noutro lugar... mais à frente, espero".

Na melhor peça dêsse período final, *O Construtor*, as correntes religiosa, mística e poética da natureza de IBSEN, reprimidas através de um gigantesco esfôrço de vontade, eclodiram de nôvo, condicionadas agora por uma estrutura doméstica, mas poderosamente simbólica e comunicadas por meio de uma prosa densamente carregada de segundos sentidos. Bygmester Solness é o mais pungente dos últimos e elaborados auto-retratos de IBSEN, um herói messiânico arrancado das alturas para residir na comunidade dos homens e agora esforçando-se, penosamente, por ascender de nôvo. Isso é, evidentemente, pura autobiografia; e, como tem sido freqüentemente observado, a peça contém muitos elementos dêsse teor, filtrados da experiência emocional e, por vêzes, da experiência "real" de IBSEN. O caráter de Hilda Wangel, por exemplo — essa voraz ave de rapina, de belas plumagens, que incita Solness a uma demonstração fatal de sua vontade, virilidade e potência — baseia-se numa môça de dezoito anos com quem o dramaturgo de sessenta e quatro anos de idade se encontrara recentemente (êle chamou-a "um sol de maio numa vida de setembro"). O temor de Solness de que a geração mais nova se erga e o derrote sugere o mêdo de IBSEN de ser eclipsado pelos jovens dramaturgos em ascensão, como STRINDBERG, KNUT HAMSUN e HAUPTMANN. O sentimento, alimentado por Solness, de que sua inquebrantável dedicação à sua vocação destruíra nêle a felicidade, é um reflexo das dúvidas e pesares de IBSEN, depois expressos em *João Gabriel Borkman, O Pequeno Eyolf* e *Quando Despertarmos Dentre os Mortos*, sôbre a sua própria dedicação como artista. E a evolução de Solness como construtor, passando de igrejas imponentes às "casas para sêres humanos" e destas às casas imponentes, é paralela à evolução de IBSEN, das suas peças épico-poéticas às obras em prosa realista, e destas passando ao realismo poético-simbólico do último período.

O mais interessante elemento biográfico em *O Construtor* é, para os nossos propósitos, o seu poderoso tema messiânico, que merece um destaque especial em virtude de ser tão freqüentemente esquecido.[21] Neste aspecto da peça (que domina o último ato), Solness surge-nos como outro rebelde prometéico, semelhante a vários títulos ao Imperador Juliano, que é definido pela sua ambígua relação com Deus. Muito antes da ação começar, Solness fôra um homem devoto e reverente, que tentara exprimir sua devoção a Deus construindo igrejas para Sua maior glória. Em troca, acreditava Solness, Deus recompensara-o com certos podêres sôbre-humanos — "ajudantes e assistentes" — que explicavam sua fabulosa sorte e sua tremenda vontade. Embora essa interpretação pareça um tanto forçada, Solness não está demente. Sua vontade — agora de certo modo enfêrma, através do remorso e do mêdo — é, realmente, um instrumento quase sobrenatural, dotando-o de um poder hipnótico sôbre os seus empregados. E, ao longo de tôda a sua carreira, Solness — um pouco à maneira de Haakon, em *Os Pretendentes* — foi extraordinàriamente favorecido pelas circunstâncias; até sua carreira tivera início com uma feliz catástrofe, porque, depois da casa ancestral de sua mulher ter ardido, até ficar reduzida a cinzas, êle construíra um magnífico e bem sucedido projeto no local das ruínas.

Contudo, desde êsse sinistro, Solness ficara revoltado contra Deus. Quando seus filhos morreram, em conseqüência indireta do incêndio, Solness acusou Deus de tentar roubar-lhe sua felicidade terrena para que pudesse dedicar-se mais completamente à sua vocação divina. Recusando-se a servir de instrumento a um propósito celestial, Solness repudiou Deus quando colocava a grinalda na tôrre da igreja de Lysanger, uma negação que Hilda Wangel (que estava presente) de algum modo ouviu como as vibrações de "harpas no ar". Naquele momento, Solness dedicou sua carreira não a monumentos religiosos para a maior glória de Deus, mas a habitações seculares para o maior confôrto dos sêres humanos. Entretanto, mesmo como um "Livre Construtor", não sentiu qualquer alegria. Aline, sua espôsa — consumida pela auto-acusação sôbre a morte de seus filhos — tornara-se uma frígida Morta-Viva. E como a comunidade não tem realmente um uso a dar às casas que construiu para ela, Solness (como IBSEN) é devorado pelo remorso de ter suprimido sua aspiração às alturas.

---

[21] Não é ignorado, porém, por HERMANN WEIGAND, que faz uma penetrante análise dêsse "mistério teatral", como lhe chama, em seu livro *The Modern Ibsen.*

Agora, Solness teme Nêmesis — a punição de Deus — que êle suspeita virá na forma da geração mais nova, derrubando sua porta. E assim acontece, embora não viesse da direção que êle esperava. É Hilda Wangel, sua jovem admiradora — e não o seu rival, o môço praticante Ragnar — que bate funestamente à sua porta, convertendo-se inconscientemente no Anjo do Senhor. Hilda vê Solness através da distância idealizadora de suas recordações de infância e agora quer que o seu ideal se concretize. Determinada a estimular o espírito embotado de Solness, ela instiga-o "a que faça o impossível uma vez mais"; e Solness reage, aquecendo-se no calor da mocidade de Hilda, de sua adoração pelo herói e de sua amoralidade *viking*. A vontade de Solness torna-se mais forte e segura; sua consciência mais robusta; sua rebeldia mais arrogante e perigosa. Convencido por Hilda de que é um super-homem, superior ao bem e ao mal do comum dos mortais, Solness decide fugir com ela para construir "castelos no ar" — embora êle seja ainda suficientemente cauteloso para querer "uma sólida fundação".

Mas primeiro êle deve merecer o amor de Hilda, transcendendo sua idade e declínio através de uma exibição de potência masculina. A oportunidade chega quando êle constrói uma tôrre em sua nova casa (um pináculo religioso sôbre uma estrutura secular) e é persuadido por Hilda a colocar no alto uma grinalda, apesar de seus ataques de vertigem. Segundo o aspecto religioso da peça, isto não constitui apenas um ato de *hybris*, mas também um ato de blasfêmia, uma vez que equivale a uma declaração de divindade. E quando Solness escala até o tôpo da tôrre, a retribuição desce ràpidamente. Estonteado pela altura e confuso com o acenar entusiástico do lenço de Hilda, Solness despenca da tôrre para o solo. Hilda, aplaudindo o feito, a concretização do ideal impossível, continua a acenar o lenço, os olhos postos no herói e sem dar-se conta do ser humano que tombou, despedaçado, a seus pés. Quando a geração mais jovem irrompe no jardim, Hilda grita: "Meu... meu Construtor".

Essa peça é uma grande catedral, com tiradas sombrias, místicas, que ressoam como os acordes de um órgão. Como IBSEN está, mais uma vez, preocupado com um poderoso herói central que quer seu destino, em vez de ser vítima do processo circunstancial, a obra tem um sentido de majestade e de grandeza que faltou em sua arte, depois dos primeiros tempos. Como um rebelde heróico, Solness está na mesma categoria dos heróis épicos de IBSEN. Ao contrário de Brand, Juliano ou Stockmann, não dispõe de uma doutrina messiânica organizada com que revolucionar o mundo, mas sua audácia e atrevimento dão-lhe uma estatura que falta por completo à Srª Alving, a Gregers e Nora Helmer. Solness é, de fato, um dos mais vigorosos idealistas na galeria de IBSEN. Batendo-se com Deus, é finalmente vencido por um orgulho desmedido; mas sua derrota é uma vitória parcial — êle também venceu Deus ao tentar realizar a proeza que mais temia. O tratamento dado por IBSEN à figura de Solness mostra-nos que o seu interêsse pela rebelião objetiva se extinguiu para sempre. *O Construtor* está isento de tôdas as considerações da Biologia, determinismo e darwinismo (até ao doutor humanista é atribuído agora um papel secundário) e a peça nem pode sequer ser compreendida numa leitura puramente realista. O simbolismo de IBSEN começou a dominar a ação, tornando-a sugestiva e metafórica, em vez de específica e concreta. Assim, depois de construir casas para sêres humanos e encontrar pouca satisfação na tarefa, IBSEN regressa às estruturas altaneiras, grandes como tôrres, dos seus primeiros anos — construindo-as agora, é certo, sôbre as "sólidas fundações" da forma disciplinada. Algo estonteado pelas alturas, temeroso de que os seus próprios podêres fracassem, êle resolveu, aparentemente, colocar uma grinalda em sua carreira retornando à livre expressão de sua vida interior que, por tantos anos, abandonara. Em suas duas peças seguintes, *João Gabriel Borkman* e *O Pequeno Eyolf*, os fiordes, as montanhas e o mar entraram de nôvo em sua obra e, na última de tôdas, *Quando Despertarmos Dentre os Mortos*, abre finalmente caminho para as alturas — para aí morrer.

IBSEN escreveu *Quando Despertarmos Dentre os Mortos* em 1899, aos setenta e um anos de idade. Deu-lhe o subtítulo de "Um Epílogo Dramático", com o intuito evidente de constituir a declaração final do dramaturgo, embora estivesse para anunciar, justamente antes do ataque que o paralisou, seu ingresso no campo de batalha "com novas armas e uma nova couraça". As armas e a couraça dessa nova peça constituíram uma novidade bastante para chocar uma boa quantidade de partidários usualmente simpáticos à sua obra, principalmente WILLIAM ARCHER, que qualificou a peça de "totalmente impossível", "puramente patológica" e "um exagêro de estilo que atinge a escala do maneirismo". O desagrado de ARCHER pela peça — baseado na convicção de que IBSEN sacrificara "a realidade superficial à significação subjacente" — pode ser ràpidamente pôsto de lado se recordarmos os preconceitos peculiares a êsse crítico; foi ARCHER quem rejeitou o drama elisabetiano, por causa de seus apartes e solilóquios "não-realistas". Quando deixarmos de encarar IBSEN apenas como um realista em prosa, seremos então capazes de perceber que *Quando Despertarmos Dentre os Mortos* não é tanto um desvio como uma continuação e uma intensificação de todos os velhos temas ibsenianos, em que o misticismo do dramaturgo, não mais oculto sob uma superfície autenticada, tornou-se mais arrogante e ostensivo. Em muitos aspectos, a peça pode ser comparada com as últimas obras românticas de SHAKESPEARE ou os últimos quartetos de BEETHOVEN: a experimentação de um artista que está preparado para cair em excessos a fim de ampliar as possibilidades de sua arte. À semelhança de *The Winter's Tale* (*Conto do Inverno*), por exemplo, a peça está cheia de pequenas falhas e é, com freqüência, incoerente na intriga e no caráter dos personagens. Mas não apresenta qualquer quebra no poder dramático. Bem pelo contrário, é um dos mais valiosos testemunhos de que dispomos sôbre a extraordinária capacidade mental e visão de IBSEN. E sugere que, se continuasse vivo, IBSEN poderia ter evoluído na mesma direção de STRINDBERG ou MAETERLINCK, criando um drama da alma, ao qual os eventos físicos da vida cotidiana ficaram completamente subordinados.

A última obra de IBSEN conclui a série de dramas autobiográficos iniciada com *O Construtor*, que trata do rebelde envelhecido, desesperando da vida e torturado de culpas, e que no momento da morte conhece uma vitória ambígua. Tal como Solness, o arquiteto, Rubek, o escultor, é um artista cuja obra já não o satisfaz; à semelhança de Solness, êle é estimulado por uma mulher ao cometimento de atos de grande audácia, esforçando-se mortalmente ao realizá-los. Contudo, Rubek começa num ponto mais adiantado de desenvolvimento do que qualquer dos outros heróis de IBSEN. Em vez de se aperceber da incompatibilidade entre a obra dedicada e o amor devorador, no final de sua vida, Rubek começa justamente pela consciência disso; e, ao longo de tôda a ação, êle tenta, portanto, fundir os dois opostos num todo sintetizado. Realmente, Rubek escolhera a alegria de viver, preterindo sua vocação, mesmo antes da peça começar. Pois que, após uma vida de trabalho árduo, êle escolheu passar a velhice num semi-recolhimento — vivendo com Maia, sua espôsa, numa vila italiana banhada pelo sol, e esculpindo fáceis bustos de homens preeminentes. Rubek, porém, em breve se cansou dessa felicidade sem objetivo; e Maia começou a importuná-lo, também. Então, misantrópico, sombrio e indiferente à mulher, Rubek regressa ao norte, para uma estação de repouso, onde bebe águas minerais e lê os jornais, perto dos fiordes e montanhas. Ao mesmo tempo que Maia o acusa de rompimento de suas promessas (Rubek propusera-se mostrar-lhe "tôda a glória do mundo", do alto de uma montanha), êle acusa-se a si próprio por tôdas as suas oportunidades perdidas, ansiando por uma grande e avassaladora paixão que dê ainda algum sentido à sua velhice.

Quando se encontra com uma misteriosa dama de branco, atendida por uma Irmã de Caridade, Rubek julga ter encontrado o que estava procurando, pois a dama resulta ser Irene, uma antiga modêlo e a inspiradora de uma das primeiras obras-primas de Rubek: "Dia de Ressurreição". Nessa época, a obra fôra inspirada pelo amor; e êle compreende agora que, em Irene, seus conflitos em luta tinham sido resolvidos, uma vez. Tal compreensão, porém, chega tarde demais. Quando Irene se oferecera para servir-lhe "em franca e total nudez... com todo o sangue palpitante de minha juventude", Rubek rejeitara-a. Receando que sua arte sofresse, se consentisse que os materiais usassem o mestre, êle limitara-se a agradecer a Irene o "inestimável episódio" e continuou seu caminho. O conflito entre o artista-homem e a mãe-mulher (um conflito que SHAW irá explorar mais tarde) resultara no aniquilamento espiritual de Irene. Servido tarde demais, o Deus do Amor converte-se em Deus da Morte, e ela é agora uma gélida imagem de um mundo além-túmulo. Devorada pelo desejo de vingança, Irene trama assassinar Rubek com um pequeno estilete que ela guarda consigo. Encarada por padrões realistas, ela mais parece uma maníaca homicida, mas o realismo é bastante alheio à peça; ela é, antes, uma figura simbólica: um espírito alegórico de Nêmesis.[22]

Enquanto Rubek deseja sua ressurreição em Irene, Maia procura a sua em Ulfheim, o caçador de ursos. Na estrutura cruzada desta peça, o marido e a mulher mudam de par como num minueto sobrenatural. Como consubstanciação de sensualidade, alegria, calor e vida (note-se o significado de seu nome), Maia ajusta-se idealmente a Ulfheim, a cujo respeito ela nota, com uma sensação imensa de alívio: "Não existe nêle uma partícula sequer do artista..."[23] Ambos são saudáveis e jovens animais, sem outros desejos a não ser a satisfação de seus próprios prazeres físicos imediatos. Ulfheim, de fato, é uma espécie de figura de sátiro ("licencioso e debochado"); e sua associação com a caça — com ursos, cães, sangue e carniçaria — transmite-se à sua vida de amor: considera tôdas as mulheres como "peças de caça". Contudo, é êsse Stanley Kowalski escandinavo quem oferece a Maia cumprir a promessa esquecida de Rubek; êle a levará para longe "dos pântanos insalubres" e mostrar-lhe-á tôdas as glórias do mundo, ainda não manchadas "pelo rastro e a corrupção dos homens". Ulfheim e Maia, possuídos de uma alegria inconseqüente e prosaica, são de um mundo totalmente diferente do de Rubek e Irene — o mundo dos vivos em oposição ao mundo dos mortos — e até o falatório mundano dos primeiros contrasta, fortemente, com a linguagem densamente mística do escultor e sua modêlo.

---

[22] A semelhança que existe entre a Irene, de IBSEN, e Claire Zachanassian, de DÜRRENMATT, em *A Visita da Velha Senhora*, é por demais flagrante para que se ignore. Não só exibem os mesmos atributos inumanos, alegóricos, como também compartilham uma série de qualidades específicas: Irene, tal como Claire, casara-se inúmeras vêzes (com um russo, um sul-americano, etc.), fôra obrigada a uma vida de prostituição, após a conclusão do seu caso de amor, e estava agora determinada a vingar-se do homem que arruinara sua vida. Dürrenmatt torna explícito o que já estava implícito na peça de IBSEN: a semelhança entre a sua heroína e certas figuras de vingança da tragédia grega (Medéia, Clitemnestra, as Fúrias).

[23] Esta frase ficou retida na memória do grande admirador de IBSEN, JAMES JOYCE, que a usou, positivamente, para descrever Leopold Bloom, em *Ulisses*. A própria peça de JOYCE, *Exilados*, além disso, seguiu de muito perto o modêlo de *Quando Despertarmos Dentre os Mortos*, em sua estrutura, tema e caráter dos personagens.

Também Rubek encontrara sua companheira ideal, embora por razões menos exultantes. Ao tentar recuperar sua intensidade perdida, através de Irene, êle descobre, porém, que, tal como ela, também está morto e que "para a vida que ambos levamos", como lhe diz Irene, "não há ressurreição". A crescente consciência de Rubek sôbre a sua própria condição de morto é ainda ilustrada em suas obras-primas de pedra. Pois o seu trabalho — "o nosso filho", como Irene lhe chama — constitui o principal símbolo do tema de "ressurreição" da peça. Como a arte de Solness (e a de IBSEN), a escultura passou realmente por três fases de desenvolvimento. A primeira, uma imagem de esperança e expectativa transcendentes, mostra a figura de uma jovem (Irene) erguendo-se dentre os mortos e surpreendida num momento eterno. A segunda reúne uma série de figuras contemporâneas. Tal como os bustos retratados por Rubek, têm uma aparência exteriormente respeitável, mas são, realmente, "pomposas caras de cavalo e obstinados focinhos de burro, cabeças de cães sem raça e gordos focinhos de porco"; êsses "estimados animais domésticos" sugerem o que IBSEN pensa agora a respeito dos seus personagens das peças realistas (para não mencionar o público que as vai ver). Na terceira fase, paralela ao último período autobiográfico de IBSEN, o próprio artista está em primeiro plano, vergado ao pêso da culpa, prisioneiro do seu "inferno particular", sofrendo o "remorso de uma vida frustrada".

Apesar da intuição artística que lhe revela a futilidade de suas esperanças ("Nunca mais, em tôda a eternidade", diz Rubek sôbre a figura do artista na estatuária, "êle alcançará a liberdade e a vida nova"), Rubek ainda prevê a transfiguração e a ressurreição através de Irene. E a ela cabe o papel de o desiludir, de matar suas esperanças, de lhe mostrar a inutilidade de sua luta: "Quando despertarmos dentre os mortos, veremos que nunca vivemos", revela Irene. Contudo, *apesar do* desespêro espectral de Irene, apesar do pecado de Rubek contra o espírito da vida, a ambos é concedida uma oportunidade final de escalar as alturas, em busca da liberdade. Os dois pares, recentemente reunidos, passaram a noite na vertente da montanha. Irene, provocando Rubek, em tom de escárnio, insiste com êle: "mais alto, mais alto... sempre mais alto". Sem receio da tempestade que está prestes a eclodir (o vento uiva em tôrno dêles, soando como o "Prelúdio para o Dia da Ressurreição"), Rubek está decidido a cumprir agora tôdas as suas promessas quebradas, ascendendo até o mais elevado píncaro da montanha. Sua vontade torna-se tão poderosa, de fato, que Irene, esquecendo sua intenção de matá-lo, acompanha jubilosamente Rubek — "subamos, para a luz, em tôda a sua fulgurante glória! Subamos, para o pico da Promessa!" Enquanto Ulfheim e Maia se conservam cautelosamente no sopé, em segurança, Rubek e Irene escalam juntos a montanha, para celebrarem sua festa nupcial. Mas a ânsia de ascensão, como a de Brand, é finalmente sustada pelo clímax da avalancha; e o par condenado é sorvido pelos turbilhões de neve. Enquanto êles encontram na morte uma plena realização ambígua, o orgasmo do espírito que nenhum outro clímax pode suplantar, Maia entoa, embaixo, sua canção de libertação: "Sou livre como um pássaro! Sou livre!"

"Sou livre como um pássaro! Sou livre!" Poderia também ser o epitáfio de Rubek. Porquanto, nesta tão estranha e torturada obra, com tantas reminiscências de *Édipo em Colono,* o escultor encontra sua libertação final, após uma vida de erros, na montanha da aspiração, onde apenas os deuses podem caminhar. Também IBSEN estava exprimindo sua sensação de alívio e de libertação, nesse testemunho final de sua arte. Com efeito, após uma vida de luta messiânica, IBSEN está imaginativamente sentindo sua escalada da montanha, ao lado de Rubek, rumo às amplas e livres regiões do alto. Passaram-se trinta anos desde que Brand soltara seu profético grito, "O homem deve lutar até à morte!", e IBSEN consumira-os todos num combate heróico com os duendes de seu coração e seu espírito, rebelando-se contra as fôrças humanas e divinas que limitavam a liberdade individual.

Sua luta levara-o de uma ponta à outra da Europa, buscando uma pátria, exilado em espírito do mundo moderno, expondo sempre suas doenças e corrupções. E lutando por encontrar expressões verdadeiras para a sua dupla visão, que pudessem espelhar tanto a sua própria rebelião subjetiva como o conformismo da moderna sociedade, IBSEN vagueou desde os fiordes e planaltos agrestes e primitivos até as planícies e vales civilizados, ansiando pelas alturas e enfurecendo-se contra as profundezas. Por fim, IBSEN encontrou seu caminho de regresso às montanhas onde, livres da "mácula" humana, a libertação e a revolta eram puras e absolutas. Para uma natureza irrequieta como a sua, sempre insatisfeita, sempre em movimento, não poderia haver paz senão na morte; e a revolução total que êle visionara em sua juventude só poderia ser realizada em apocalipse, na pura e fria avalancha dos céus nórdicos. Em *Quando Despertarmos Dentre os Mortos,* o exilado espiritual encontrou sua pátria; o profeta messiânico encontrou sua verdade final; o artista fatigado encontrou seu repouso. E IBSEN, o rebelde, encontrou sua libertação, após uma vida inteira de aspiração incessante.

CAPÍTULO III

August Strindberg

SEGUNDO tôdas as aparências, AUGUST STRINDBERG seria o espírito mais revolucionário do teatro de protesto. Na realidade, essa distinção deve caber a IBSEN, mas STRINDBERG é, certamente, o mais inquieto e experimental. Perpètuamente insatisfeito, perpètuamente em busca de verdades em mudança, parece um Fausto retardatário tendo o inconsciente por seu laboratório — procurando descobrir o milagre da transmutação no cadinho de seu atormentado intelecto. A metáfora é perfeita, pois a transmutação — a conversão do material existente em algo superior — foi a meta de tôda a sua atividade, quer trabalhe na ciência, convertendo metais básicos em ouro, na filosofia religiosa, transformando a matéria em espírito, ou no drama, tornando a literatura em música. Tôda a sua carreira foi, de fato, uma busca da pedra filosofal da verdade última, através da experimentação em diversos empreendimentos. No seu teatro, em que quase cada uma de suas novas obras constitui um nôvo comêço, uma arrancada por novos caminhos, STRINDBERG fêz experiências com as peças poéticas byronianas, as tragédias naturalistas, as comédias de *boulevard*, o teatro fantástico de MAETERLINCK, as crônicas shakespearianas, as peças oníricas expressionistas e as obras de câmara, em forma de sonata. Em suas atitudes políticas e religiosas, êle percorre a inteira gama da crença e descrença, com escalas no positivismo, ateísmo, socialismo, beatismo luterano, catolicismo, hinduísmo, budismo e misticismo swedenborguiano. Nos seus estudos científicos, vai de Darwin ao ocultismo, do naturalismo ao supernaturalismo, da Física à metafísica, da Química à alquimia. Sua obra literária é uma extensa autobiografia, quer assuma a forma de novelas confessionais, contos misóginos, versos revolucionários, cartas angustiadas, tratados científicos, manifestos teatrais ou peças curtas, obras de dimensões clássicas, dramas duplos ou trilogias. Mais do que qualquer outro dramaturgo de qualquer tempo ou época, STRINDBERG escreve-se a si próprio, e o eu que contìnuamente expressa é o do moderno homem alienado, arrastando-se entre o céu e a terra, desesperadamente tentando arrancar alguns absolutos de um universo abandonado.

Por causa do seu inquieto romantismo e, sobretudo, porque êle iniciou a alternativa de um teatro "anti-realista" em oposição ao "realismo" ibsenista, STRINDBERG tem sido geralmente considerado a antimáscara de IBSEN, o boêmio inconformista em contraste com o burguês prático e inamovível. À primeira vista, de fato, os dois escandinavos parecem estar separados por um abismo muito mais profundo do que a fronteira que divide seus dois países. Comparem-se *Os Pilares da Sociedade* e *O Sonho*. Um, minuciosamente estruturado e cuidadosamente pormenorizado, procede do mundo diurno dos problemas domésticos, da conversação casual e da consciência social; o outro, de contornos ensombreados e forma fluida, emerge de um mundo quimérico de fantasia, ilusão e pesadelo. Contudo, essas duas peças são exemplos extremos da arte de cada homem; e o contraste entre os dois dramaturgos, se bem que indiscutìvelmente marcado, tem sido bastante exagerado, à custa de suas semelhanças. Com efeito, ambos fazem parte do mesmo movimento dramático, compartilhando de certas características gerais que raramente foram exploradas até agora.

Sem dúvida, o próprio STRINDBERG é em grande parte culpado dessa ênfase injusta, pois êle tinha a tendência para definir-se como *anti*-IBSEN e passou a maior parte de sua carreira atacando direta ou indiretamente o que êle pensava serem os temas e formas do seu colega mais velho.[1] Quando

---

[1] IBSEN tinha perfeito conhecimento do antagonismo de STRINDBERG a seu respeito e mantinha um retrato de STRINDBERG numa parede de seu gabinete: "Não posso escrever uma linha", comentou êle, "sem

STRINDBERG atingiu a maturidade artística, IBSEN era considerado o mestre da dramaturgia européia e, como tôdas as figuras de autoridade para STRINDBERG, estava portanto a calhar para o ataque. Todavia, STRINDBERG jamais entendeu IBSEN muito bem, e seu antagonismo parece, com freqüência, basear-se mais em falsas concepções intencionais, ou propositadas, sôbre a obra do norueguês. É evidente, por exemplo, que enquanto STRINDBERG estava obcecado com o conflito entre os sexos, o assunto dificilmente interessara a IBSEN, exceto como metáfora para um conflito mais amplo entre o homem e a sociedade. Mas, como STRINDBERG acabara considerando a arte (e a vida) um campo de batalha em que não havia lugar para a sutileza nem a neutralidade, convenceu-se de que IBSEN era o fervoroso paladino de seu odiado inimigo, a mulher emancipada.

A peça que o convenceu disso foi, é claro, *Casa de Boneca*. Apesar do fato de que, em anos anteriores, STRINDBERG se identificara profundamente com o Brand, de IBSEN, êle sempre preferira associar IBSEN a essa outra obra mais domesticada, qualificando-a de "enjoada e mórbida como o seu autor". Aí encontrou o germe para aquêle "culto de Nora" do feminismo, que êle via contagiar a Escandinávia como pestilência repugnante; e ignorando a complexidade, a ambigüidade e o caráter essencialmente não-sexual de *Casa de Boneca*, STRINDBERG concluiu, simplesmente, que IBSEN era o líder do outro lado, fomentando intrigas e conspirações para solapar o domínio masculino. Em resultado dessa incompreensão inicial, STRINDBERG interpretou errôneamente *Os Espectros* como um ataque traiçoeiro ao Capitão Alving, um morto que já não podia defender-se contra a difamação do seu caráter;[2] admitiu que *O Pato Selvagem* era um libelo contra a sua vida familiar, pensando que a duvidosa pater-

---

aquêle louco ali parado, olhando para mim com seus olhos de doido". Mais tarde, falou a um escritor americano sôbre a origem de seu interêsse por STRINDBERG: "O homem fascina-me, porque é tão sutil, tão delicadamente louco".

[2] Ver *O Pai*, Ato I, em que o Doutor diz: "E eu gostaria que o senhor soubesse, capitão, que quando ouvi a Sr.ª Alving denegrir a memória de seu falecido espôso, pensei que grande lástima era o cavalheiro estar morto". Nem o Doutor, nem STRINDBERG, prestaram

nidade de Ekdal, em relação a Hedwig, continha uma sugestão de que êle, STRINDBERG, não era o pai de seu próprio filho; e descobriu em *Hedda Gabler* e *O Construtor* (duas peças que não apoiavam suas convicções sôbre o feminismo de IBSEN) provas concludentes de que IBSEN rendera-se ao seu fascínio e mudara de opinião. Durante tôda a vida, STRINDBERG sofreu de graves sintomas paranóicos, em que os temores de perseguição alternavam com as ilusões de grandeza; e embora a sua capacidade em transformar êsses sintomas em obras de arte constitua um dos mais comoventes triunfos do drama moderno, suas tendências paranóicas dificilmente o qualificam para elaborar apreciações objetivas da obra e dos motivos de outras pessoas. Entretanto, é a opinião de STRINDBERG sôbre a temática de IBSEN, associada àquela repisada caracterização de IBSEN como o porta-voz dos problemas sociais em forma realista, a que domina a maioria das comparações entre os dois dramaturgos.[3]

Se essas suposições fôssem corretas e IBSEN não passasse de um paladino do realismo burguês e da mulher emancipada, então o abismo entre os dois homens seria insuperável. Mas como tais suposições estão inteiramente erradas, tentemos fechar um pouco a brecha. Onde é que, em relação ao teatro de protesto, IBSEN e STRINDBERG se dão as mãos? Òbviamente, em sua ofensiva artística básica. Ambos são, essencialmente, escritores autobiográficos, exorcizando suas fúrias mediante a dramatização de seus conflitos espirituais; ambos estão submetidos a um poderoso dualismo que determina a

---

cuidadosa atenção a *Os Espectros,* visto que, antes do final da peça, a memória denegrida do Capitão Alving foi, de nôvo, parcialmente lavada.

[3] Os comentários de PAR LAGERKVIST são típicos. Para elogiar STRINDBERG, PAR LAGERKVIST tinha de atacar IBSEN, disparando tôda a enferrujada artilharia da crítica antiibsenista: "IBSEN, que foi durante muito tempo o moderno escritor *par préférence,* porque se empenhou em tratar afanosamente tôdas as idéias e ideais de ordem social, sexual e de higiene mental que surgiam em debate, apenas nos esmaga com sua forma perfeitamente acabada e fixa, impossível de novos aperfeiçoamentos..." ("Modern Theatre: Points of View and Attack", *Tulane Drama Review,* inverno de 1961, pág. 22.) Neste ponto, torna-se monótono repetir que as formas de IBSEN estão longe de ser fixas, e que seu tema básico tinha muito pouco a ver com "idéias" sociais, sexuais ou de higiene mental.

mudança de direção de seus temas e formas; e ambos são atraídos para os aspectos mais elementares da natureza humana. Mas, sobretudo, ambos são rebeldes românticos, cuja arte é a expressão torturada de suas revoltas.

Com efeito, no comêço de sua carreira, é quase impossível distinguir o ponto de partida de STRINDBERG do de IBSEN. "Sou *intime* de JEAN-JACQUES quando se trata de um retôrno à natureza", escreveu êle a um amigo, em 1880. "Gostaria de me unir a êle e virar tôdas as coisas de pernas para o ar, para ver o que há no fundo; penso que estamos de tal maneira enredados, tão terrìvelmente regulados, que as coisas já não se podem endireitar, mas, pelo contrário, devemos tocar-lhes fogo, fazê-las explodir e então começar tudo de nôvo." Dois anos depois, aos trinta e três anos de idade, STRINDBERG pôs êsses sentimentos em verso. Num poema intitulado "Esplanadsystemet" ("O Programa de Construção"), visiona os jovens arrasando tudo, enquanto um respeitável pilar da sociedade os observa desaprovadoramente:

"O quê? É êste, pois, o espírito da época! Demolir casas!
Espantoso! Espantoso! E que me dizem de uma atividade
[construtiva?" —
"Estamos demolindo para que o ar e a luz circulem:
Não acha isso bastante construtivo?"[4]

Ainda em 1898, em *A Estrada de Damasco*, Parte II, STRINDBERG — pela voz do Forasteiro — continua expressando sua determinação de "paralisar a ordem atual, interrompê-la", visionando-se como "o destruidor, o dissolvente, o incendiário do mundo".

Nessas imagens de demolição, as fantasias destrutivas de um revolucionário total, STRINDBERG alia-se a IBSEN, em sua intransigente revolta contra a vida moderna. Encontrando raízes comuns em ROUSSEAU e nos românticos, cada um dêles espera redimir a humanidade do vazio espiritual, através de remédios desesperados: STRINDBERG, arrasando tôdas as construções decrépitas e podres, IBSEN torpedeando a Arca — ambos pela guerra sem tréguas a tôdas as instituições sociais, políticas e religiosas existentes. A qualidade negativa, individualista e essencialmente anti-social dêsses ataques revela suas fontes metafísicas. Ambos os dramaturgos começaram como rebeldes messiânicos, animados por fortes necessidades religiosas e determinados a lutar com o antigo Deus, enquanto avançam no rumo de algo nôvo. As primeiras peças de STRINDBERG — obras como *O Livre-Pensador, O Proscrito* e *Mestre Olof* — revelam-nos, freqüentemente, fortes reminiscências de *Brand* e *Imperador e Galileu,* de IBSEN, em sua rebelião contra Deus, por vêzes consubstanciando ataques declarados a Deus como autor da loucura e pai do mal. No epílogo de *Mestre Olof,* por exemplo, é Deus quem maliciosamente introduz a miséria no mundo ("As criaturas que vivem [na Terra]", declara Êle, "julgar-se-ão deuses como Eu próprio, e será um prazer observar suas lutas e vaidades"), enquanto Lúcifer, o filho rebelde, é quem, à semelhança de Prometeu, tenta levar o bem aos homens e é proscrito por seus esforços.

---

[4] Sou devedor a EVERT SPRINCHORN por ter chamado a minha atenção para êste poema, que não estava ainda traduzido. O PROF. SPRINCHORN é o autor da tradução de *Senhorita Júlia* para o inglês. [Nas transcrições de obras de STRINDBERG usadas neste capítulo, as de *Senhorita Júlia* são as da tradução de Ana Maria Patacho e Fernando Midões (Ed. Presença, Lisboa, 1963) e as restantes nossas, do inglês ou, no caso de *Inferno*, do original francês. (*N. do T.*)]

A identificação de STRINDBERG com Lúcifer, revoltando-se contra uma Vontade mecânica, louca e impiedosa, é bastante nítida nessa primeira fase de sua carreira. Em oposição à autoridade estabelecida, STRINDBERG também se identifica com as figuras afins, tais como Caim, Prometeu e Ismael — todos rebeldes contra Deus — voluntàriamente e, por vêzes, algo teatralmente, aceitando também suas penas. Como IBSEN, exilado de moto próprio de seu país natal, STRINDBERG vagueou pela Europa, alienado do mundo dos homens, mesmo quando mais o homenageavam. "Nascido com a nostalgia do Céu", escreve êle em *Inferno,* "ainda em criança já chorava por causa da imundície da existência, encontrando-me sem lar nem pátria, entre meus pais e a sociedade". Com freqüência, descreve-se como um pária — "um pedinte, um homem marcado, um marginal da sociedade" (*Inferno*) — proscrito do paraíso, a testa marcada com o ferrête do filho rebelde. A admiração de STRINDBERG pelos rebeldes religiosos impele-o para além das habituais poses revolucionárias, levando-o a abraçar o satanismo, sob cuja influência pratica a magia negra, presta adoração a fôrças ocultas e estuda a transmigração das almas, atividades estas que êle considera perigosas e diabólicas. Como o Confessor diz, em *A Estrada de Damasco*: "Êste homem é um demônio, que deve ser mantido em confinamento. Pertence à perigosa raça dos rebeldes; se pudesse, usaria seus dons para a prática do mal". O apurado faro de STRINDBERG para a autodramatização leva-o a exagerar suas atividades demoníacas, pois elas não eram realmente prejudiciais a ninguém, salvo para êle próprio (sofreu bastante por causa de graves queimaduras de enxôfre). Mas não há dúvida de que êle se sentia vinculado a Lúcifer por uma espécie de pacto mefistofélico.

Isto parece uma forma de rebelião muito mais radical do que tudo o que se possa encontrar em IBSEN. Mas, como STRINDBERG dá a entender em *Inferno* ("Desde a infância", escreve êle, "que ando em busca de Deus e encontro o demônio"), sua revolta contra a autoridade é, realmente, o reverso de seu desejo de autoridade, assim como o seu satanismo é, realmente, uma forma invertida de cristianismo. Em conseqüência dessa postura vacilante, a revolta de STRINDBERG é sempre um pouco nervosa e insegura, algo como o ato de um homem sob o pavor constante de retribuição. E enquanto o messianismo de IBSEN se mantém coerente, o de STRINDBERG é gradualmente temperado pelos seus temores de vingança divina, desfechada por um poder onipotente. Mesmo quando se considera um ateu livre-pensador, aquêles temores nunca se afastam muito da superfície. Tornou-se descrente, como declara em *Inferno,* quando "os ignotos podêres deixaram fugir seu domínio do mundo e não deram mais qualquer sinal de vida". Mas quando êsses "ignotos podêres" começam a aparecer-lhe, na década de 1890, o seu messianismo torna-se cada vez menos arrogante, até acabar finalmente convencido de que êsses podêres estão pessoalmente guiando o seu destino e revelando-se a êle em todos os objetos materiais.

Contudo, mesmo então, persistem os vestígios de seu desafio messiânico. Êle deseja cumprir a vontade dessas autoridades anônimas; porém, mesmo em seus momentos de submissão, "sente-se rebelde e desafia o céu com suas dúvidas".

Refletindo sôbre a história inconstante de suas convicções, começa a acusar até êsses podêres, culpando-os de sua própria incerteza espiritual:

> Vós conduzistes pèssimamente o meu destino; vós me orientastes para castigar e purificar, para derrubar ídolos e provocar revoltas; depois, retirastes-me a vossa proteção e deixastes-me entregue a uma ridícula abjuração e à confissão de meus erros!... Quando era jovem, minha devoção era sincera e fizestes de mim um livre-pensador. Do livre-pensador fizestes um ateu e do ateu um homem religioso. Inspirado pelos humanitaristas, defendi o socialismo. Cinco anos depois, mostrastes-me o absurdo do socialismo. Vós fizestes que todos os meus entusiasmos parecessem fúteis. E supondo que me torno religioso outra vez, tenho a certeza de que, dentro de mais dez anos, reduzireis minha religião ao absurdo.
>
> Assim os deuses brincam conosco, pobres mortais...!
>
> (*Inferno*)

Êsses acentos revelam a natureza equívoca de sua entrega. Êle gostaria de ser obediente, mas não é capaz de suprimir a suspeita de que os podêres são uns humoristas malévolos, capazes de matar homens por esporte. Assim, quando STRINDBERG parece ter repudiado a sua revolta, ainda está rebelando-se contra as autoridades que odeia e teme.

Por outro lado, sua rendição fá-lo modificar a *forma* de sua revolta. Pois, tal como IBSEN, quando tentava disciplinar as tendências messiânicas de *Brand*, disfarçava sua rebelião no estilo social objetivo de *Os Espectros*, também STRINDBERG adaptará sua rebelião messiânica, numa fase ulterior de sua carreira, para conformá-la a êsse nôvo desejo de submissão. O grito de dor que se escuta no trecho acima se converterá, de fato, no acento mais característico de STRINDBERG, em peças posteriores como *Páscoa*, *O Sonho* e *A Sonata dos Espectros* — pois aí a sua revolta é existencial, dirigida contra a insignificância e as contradições da existência humana. Assim, conquanto STRINDBERG e IBSEN comecem ambos do mesmo ponto de partida, em breve evoluirão em diferentes sentidos. Ibsen, continuando a crer na importância da vontade, principia a aferir seus ideais rebeldes em contraste com a realidade social: almeja uma revolução espiritual e moral que transforme a alma do homem. Strindberg, acabando por acreditar num rigoroso determinismo (os mais altos podêres), perde a fé em seus ideais rebeldes: procura uma inspiração espiritual mais profunda a fim de resolver seus dolorosos dilemas. Ibsen continua a rejeitar Deus; Strindberg oscila entre a afirmação e a negação, cedendo finalmente a um melancólico fatalismo que nunca se encontra em Ibsen. Na verdade, enquanto Ibsen abre caminho para uma *forma* trágica helênica, sua rebelião nunca deixará de ser vigorosa e constante. Strindberg, finalmente, atinge uma *disposição de espírito* trágica, segundo o modêlo grego, mas sua rebelião é parcialmente dissipada pelo esfôrço de aceitação e compreensão.

Por conseguinte, ao passo que Ibsen medirá as conseqüênde, Strindberg é mais fielmente romântico, pois efetuará menos concessões ao mundo para além de sua imaginação. É neste ponto, no grau comparativo de envolvimento no mundo dos outros, que se revela a diferença essencial entre os dois dramaturgos, pois Ibsen oferece-nos uma certa deferência superficial pela realidade externa, que Strindberg recusa totalmente. Isto não significa que um seja objetivo e o outro subjetivo: ambos são escritores essencialmente subjetivos, na medida em que cada um dêles faz de seus conflitos íntimos o assunto de sua arte. Mas, como a resistência de Ibsen às solicitações do seu inconsciente é mais forte do que a de Strindberg e mais disciplinada pelo mundo real, êle está disposto a disfarçar sua autobiografia espiritual nos conflitos de personagens semi-objetivados, ao passo que Strindberg é o herói sem disfarce de sua obra, endossando suas atitudes psíquicas, conjugais e religiosas mediante a criação artística. Por conseguinte, ao passo que Ibsen medirá as conseqüências da rebelião na felicidade dos outros, Strindberg concentra-se quase exclusivamente nos conflitos que lavram em sua própria alma de rebelde.

Por outras palavras, o classicismo é um modo totalmente estranho a Strindberg, mesmo quando parece estar explorando-o. Com efeito, as próprias técnicas do "naturalismo" são, para êle, um trampolim para o seu ostensivo romantismo. Ao invés de IBSEN, é incapaz de testar suas reações subjetivas no mundo objetivo porque, também ao contrário de IBSEN, não acredita muito nesse mundo objetivo. Antecipando PIRANDELLO, STRINDBERG atua partindo do princípio de que o mundo existente para além de sua imaginação não tem uma forma fixa nem verdades imutáveis. Só se torna "real" quando é observado através dos olhos subjetivos daquele que o observa e (aqui diverge um pouco de PIRANDELLO) especialmente "real" quando o observador possui podêres poéticos, clarividentes ou visionários. O relativismo subjetivo de STRINDBERG explica por que a sua arte se volta sempre, inexoràvelmente, para êle próprio e suas reações; num mundo de verdade ilusória, sòmente o eu tem qualquer validade real. Assim, enquanto IBSEN está primordialmente preocupado com a própria realização — ou em abrir caminhos de liberdade pessoal através das edificações em ruínas da moderna sociedade — STRINDBERG, por sua parte, está primordialmente interessado na *própria expressão,* quer dizer, na justificação da superioridade da visão do poeta, num mundo sem sentido nem coerência. Trata-se, em ambos os casos, de objetivos românticos e estreitamente aliados. Mas, como a STRINDBERG falta, inclusive, o relutante respeito de IBSEN pela realidade externa, êle é, de longe, o romântico mais envolvido pessoalmente, aquêle que rende "culto ao Eu" (como disse em *Inferno*) como "fim supremo e último da existência". Em sua vida pessoal, a adoração do eu assume, freqüentemente, a forma de ilusões gravemente psicóticas, em que STRINDBERG perde radicalmente todo o contato com a realidade; e isso rouba à sua arte aquelas virtudes ibsenistas como a autodisciplina, o distanciamento e o poder dialético. Mas, por outra parte, dota STRINDBERG com uma vitalidade dionisíaca que nos empolga, em ímpetos de êxtase, de lirismo, irracionalidade, crueldade e desespêro — e uma técnica dramática que, em suas primeiras peças, é quase totalmente livre da necessidade de equilíbrio ou moderação e que, nas peças mais recentes, rompeu quase totalmente com as regras disciplinadoras.

Por causa da sua fidelidade a uma arte subjetiva, é impossível analisar a obra de STRINDBERG sem algumas referências à sua vida, especialmente àquele dualismo que, como o de IBSEN, o perseguiu ao longo de tôda a sua carreira. No caso de STRINDBERG, êsse dualismo era mais psicológico do que filosófico, e começou no momento em que êle nasceu. Fruto da ligação entre a filha de um alfaiate, que fazia serviços domésticos, e de um agente de navegação *déclassé*, que pretendia ser de sangue nobre, STRINDBERG era propenso a considerar essas circunstâncias como a causa de tôdas as suas ulteriores dificuldades, interpretando-as de um modo que é sempre psicològicamente revelador, quando não psicològicamente certo. Em *O Filho de uma Serva*, por exemplo, STRINDBERG expressou a sua convicção de que — tendo sido gerado contra a vontade dos pais (isto é, ilegìtimamente) — nascera sem vontade própria (isto é, essencialmente passivo e feminino). E como identificava o pai e a mãe com as classes mais elevada e mais baixa da sociedade, concluiu que essa herança explicava sua vacilação entre o servilismo camponês e a arrogância aristocrática.

Além de tudo isso, a infância de STRINDBERG obedeceu a um padrão edípico quase clássico. Adorava a mãe com uma paixão a que êle depois chamaria (com uma espantosa franqueza) "um incesto da alma", e odiava o pai como um rival poderoso e ameaçador. Entretanto, como todos os sentimentos de STRINDBERG ao longo da vida, essas emoções iniciais eram confusas e contraditórias. Como a mãe o rejeitara, em favor de seu irmão Axel, êle também a detestava, por vêzes — sentindo, em dados momentos, que ela era a mais cara criatura da Terra e, noutros momentos, que ela o privava de amor e alimento.[5] E como, de modo geral, media a sua própria fraqueza pelo vigor do pai, temperava sua aversão por êste com uma espécie de mêdo retraído e respeito.

As conseqüências da ambivalência de STRINDBERG em relação ao pai foram depois positivadas em sua ambivalência para com tôda a autoridade masculina, nomeadamente em sua rebelião e submissão alternadas aos podêres superiores. Sua ambivalência em relação à mãe teve um efeito diferente, determinando a forma de sua vida amorosa e suas atitudes gerais para com as mulheres. Tal como aquêles românticos descritos por Mario Praz em *The Romantic Agony*, STRINDBERG dividira a mãe em duas — a casta *Madonna* e a erótica *Belle Dame Sans Merci* — e, recapitulando inconscientemente seus primeiros sentimentos mais tarde na vida, vacilou entre uma adoração intensa da fêmea e uma ainda mais intensa misoginia. STRINDBERG tinha consciência, nos seus mais lúcidos momentos, de que sua misoginia era "apenas o reverso de sua temerosa atração pelo outro sexo" (nos primeiros anos, fôra até partidário do amor livre, dos casamentos de camaradagem e do feminismo!). Entretanto, colhido numa apertada teia neurótica, nunca foi capaz de transcender sua ambivalência, e alternou entre considerar as mulheres como vampiros maléficos, sugando-lhe a sua masculinidade, ou virtuosos tipos maternais que lhe davam o confôrto de que êle era tão dolorosamente faminto.

---

[5] Amor e alimento estão sempre ìntimamente relacionados na mente de STRINDBERG. Sua impressionante imagem da Cozinheira-Vampiro em *A Sonata dos Espectros* — que "cozinha o alimento da carne e dá fibra e água, enquanto ela própria bebe a parte de sustento" — deriva, provàvelmente, do seu sentimento infantil de ânsia de amor; a Leiteira da mesma peça, por outro lado, refletindo o outro lado da ambivalência de STRINDBERG, é um símbolo de generosidade da fêmea e de abundância mamária. A avarenta Mãe, na peça de câmara *O Pelicano*, de STRINDBERG (1907), que mantém a família faminta de alimento e amor — assim matando o marido e enfraquecendo os filhos — é outro exemplo do hostil Vampiro maternal.

Por vêzes, êle revelou essa ambivalência dividindo as mulheres em duas classes distintas: I) o "terceiro sexo" — composto de fêmeas emancipadas — a quem êle detestava por sua masculinidade, infidelidade, concorrência e atitudes não-maternais, e II) as mulheres mais velhas, mais maternais (geralmente assexuadas) — como a Srª Uhl, sua sogra, e a Madre Superiora do hospital de S. Luís[6] — a quem êle adorava pela gentileza e compaixão por elas demonstradas. O mais freqüente era êle tentar a combinação dos dois tipos numa só pessoa... e, quando tinha êxito, usualmente casava com essa pessoa. Com efeito, STRINDBERG foi sempre atraído pelas mulheres a quem êle pudesse amar por suas qualidades maternais e odiar por sua masculinidade, reagindo a elas com uma incrível volubilidade.[7] Consideremos seus sentimentos violentos em relação à sua primeira mulher, Siri Von Essen, tal como foram descritos por STRINDBERG em *Confissões de um Louco*. Enquanto ela estêve casada com outro homem, e as relações entre êles se mantiveram no plano de uma união "espiritual", STRINDBERG cultuou-a como um ser superior — idealizando seu porte aristocrático, "pele branca" e pureza etérea ("frigidez", segundo o primeiro e nada romântico marido, o Barão Wrangel). Também foi STRINDBERG quem a encorajou a abraçar a carreira teatral, mas, logo que casaram, êle começou a acusá-la de carreirismo e rivalidade, para não mencionar as pechas lesbianismo, infidelidade, embriaguez, mundanismo, falta de asseio, atribuindo-lhe o fato de ter gerado o filho de outro homem, e ainda de duvidar da sanidade mental dêle, de tentar dominá-lo e de não manter as contas em ordem! Nos seus dois casamentos seguintes — com Frida Uhl, uma ambiciosa jornalista, e Harriet Bosse, uma jovem e encantadora atriz quase trinta anos mais môça do que êle — o padrão repetiu-se, se bem que com uma intensidade decrescente, pois STRINDBERG ia gradualmente compreendendo que seus sentimentos ambivalentes tinham origem na sua própria desordem psicótica.

---

[6] "A monja é afetuosa", escreve STRINDBERG em *Inferno*, "trata-me como se eu fôsse um bebê e chama-me de *mon enfant*, enquanto eu a trato por *ma mère*. Como é bom pronunciar a palavra mãe, que eu já não proferia há trinta anos." como êle escreveu sôbre a Madre a Frida Uhl: "A simples presença desta *madre* [a palavra francesa *mère* é usada tanto para *mãe* como para *madre*. *N. do T.*] me conforta e apazigua. *La douce chaleur du sein maternel*, como Baudelaire lhe chama (penso que foi êle), faz-me um grande bem." ELIZABETH SPRIGGE, em sua sensível biografia *The Strange Life of August Strindberg*, chamou a atenção para a consoladora influência dessa gentil mulher no dramaturgo enfêrmo. Desnecessário seria dizer que sou devedor à erudição dessa biógrafa em muitas passagens do presente capítulo.

A tendência de STRINDBERG para descobrir uma consoladora mãe e um demônio libertino em tôdas as mulheres a quem amava explica a sua curiosa atitude no tocante às relações eróticas. Quando espera ter seu espírito elevado através de um amor romântico, dá consigo arrastado para a lama:

---

[7] STRINDBERG escreve a um amigo a respeito de duas cartas que enviou a Siri no mesmo dia: "Numa, disse-lhe que fôsse para o inferno; na outra, que viesse para Runmarö. Bem! Que diz a isso? Os estados de espírito que oscilam entre amor e ódio não são loucura!" Tôdas as suas espôsas fizeram comentários sôbre essas contínuas alterações de sentimento. Harriet Bosse, mais compreensiva do que as outras, assim se exprimiu: "Tenho a impressão de que Strindberg se deleitava em encontrar oposição. Num momento, sua espôsa tinha de ser um anjo. No momento seguinte, o oposto. Era variável como um camaleão". (*Letters of Strindberg to Harriet Bosse*, compilação e tradução de ARVID PAULSON, pág. 87).

> Na mulher busquei um anjo, que pudesse emprestar-me asas, e caí nos braços de um espírito terreno, que me sufocou sob almofadas recheadas de penas de asas! Busquei um Ariel e encontrei um Calibã; quando eu queria subir, ela me puxava para baixo; e contìnuamente me recordava a queda...
>
> (*A Estrada de Damasco,* Parte III)

O que STRINDBERG está descrevendo aqui é a experiência sexual; e o que êle dá a entender, implìcitamente, é seu profundo desagrado pelo ato sexual. Êsse desagrado — acompanhado, durante tôda a vida, por uma acentuada repulsa a tôdas as funções físicas e temores secretos sôbre a sua virilidade — fornece algumas pistas para os sentimentos vacilantes de STRINDBERG. Sua aversão pela carne era, provàvelmente, conseqüência de sua nostalgia da pureza espiritual que desfrutara na infância, quando lhe fôra permitido amar a mãe com um amor que transcendia o corpo. Contudo, ao amadurecer e procurar a mãe nas mulheres que esposava, êle tinha de enfrentar não só os sentimentos divididos de amor-ódio que herdara dessa relação antiga, mas também o tabu do incesto. Foi êsse tabu que o levou a transformar a mãe-mulher em aranha-mulher — tinha de justificar sua atração por ela — e quando essa transformação fracassava, STRINDBERG tornava-se impotente, como defesa inconsciente contra suas próprias culpas.[8] Quanto à sua obsessão com o domínio pela fêmea, o desejo de STRINDBERG de encontrar uma mãe reduziu-o a um fraco e passivo dependente, enquanto o seu intelecto se rebelava contra êsse estado infantil. Em resumo, STRINDBERG desejava possuir a pureza e passividade da criança e a agressividade masculina do adulto. Desejando dominar e ser dominado, buscando *eros* e *agape* na mesma mulher, êle era vítima de necessidades contraditórias, que o deixavam em perpétuo tumulto e confusão.

---

[8] A incerteza de STRINDBERG a respeito de sua virilidade é evidente através de suas cartas; um de seus maiores temores é o de poder ser considerado inadequado como amante. Escrevendo a Harriet, comenta: "No dia seguinte ao do nosso casamento, você declarou que eu não era um homem. Uma semana depois, você estava ansiosa por fazer que todo mundo soubesse que ainda não era a espôsa de August Strindberg, e que suas irmãs a não consideravam "casada". Mas... tivemos um filho juntos, não tivemos?" (*Letters to Harriet,* págs. 52-58) STRINDBERG também estava convencido de que "quando o prazer sensual é procurado, não haverá filhos". Em virtude da sua necessidade de manter puro o ato sexual, é notável que êle conseguisse praticar o amor, apesar de tudo.

Tenho de pedir desculpa por êste esquemático tratamento freudiano do dualismo de STRINDBERG; mas tanto foi estabelecido ou, pelo menos, sugerido a êsse respeito pelo próprio STRINDBERG,[9] que a análise é essencial, especialmente se tivermos em conta que as raízes da arte de STRINDBERG são claramente sexuais e patológicas. Além disso, no dualismo de STRINDBERG poderemos surpreender não só o núcleo de seus problemas sexuais, mas também de suas várias atitudes artísticas, científicas, religiosas e filosóficas. Pois a luta na mente de STRINDBERG, entre o macho e a fêmea, o pai e a mãe, o aristocrata e o servo, o espírito e a matéria, a agressividade e a passividade, é o conflito que determina o rumo de sua carreira. Se projetarmos o dualismo de STRINDBERG na totalidade de sua dramaturgia, estaremos aptos a compreender seu desenvolvimento do naturalismo para o expressionismo, do materialismo científico para a religião e o sobrenatural, de um misógino convicto para um estóico resignado, com profunda compaixão por todos os sêres vivos. Também compreenderemos a natureza mutável da revolta de STRINDBERG, pois a sua conversão de profeta messiânico em visionário existencial está diretamente relacionada com a resolução dos conflitos de STRINDBERG, após anos de horrível sofrimento.

Os escritos maduros de STRINDBERG cabem em dois períodos bem definidos, separados pela crise do *Inferno* — uma escura noite da alma que durou cinco ou seis anos durante os quais STRINDBERG não escreveu qualquer obra dramática. Ao seu primeiro período (1884-1892), pertencem obras como *O Pai, Senhorita Júlia, Os Credores, Camaradas* e mais nove peças em 1 ato, em que o tema recorrente — tratado ainda em ensaios, estórias e novelas autobiográficas, escritas durante êsse período — é a batalha entre os homens e as mulheres. Quase a totalidade dessas obras está concebida em estilo naturalista, que é contraditada na execução por uma série de elementos não-naturalistas — especialmente, o indisfarçado parcialismo do autor, em favor do caráter e posição masculinos. O contrôle do método naturalista, por STRINDBERG, foi ainda enfraquecido por sua tendência para eliminar todos os detalhes superficiais externos e, por vêzes, até para sacrificar a coerência do caráter do personagem e a ação lógica, em favor de sua concentração na guerra dos sexos.[10] Todavia, não há dúvida de que STRINDBERG ainda se considera um naturalista durante êsse período — não só em seu critério dramatúrgico, mas também na maneira como encara a ciência e a metafísica. Tendo abandonado a religião de sua juventude, é agora um livre-pensador, com propensões para o ateísmo; e tendo-se convertido ao darwinismo, tende para conceber seus personagens em têrmos da sobrevivência dos mais aptos, da seleção natural, hereditariedade e meio. O critério relativista de História, de BUCKLE, ensinou-o a duvidar de tôdas as verdades absolutas; e o seu interêsse nas ciências empíricas encorajou-o não só a realizar experiências com as qualidades químicas da matéria, mas a considerar também os sêres humanos com curiosidade científica, passíveis de exame sem pieguice nem sentimento.

---

[9] Por fim, STRINDBERG tornou-se bastante lúcido sôbre a origem de seus sentimentos em relação às mulheres; e, embora nunca se pudesse curar inteiramente de sua neurose, sabia-se aprisionado num ciclo de repetição eterna, datando de sua infância.

A concepção de STRINDBERG sôbre a guerra entre os sexos foi indubitàvelmente influenciada, em primeiro lugar, pela crise emocional por que êle estava passando com Siri Von Essen; mas sua convicção sôbre relações sexuais apoiava-se também em certas fontes filosóficas, que STRINDBERG (tal como o Capitão de *O Pai*) consultava a fim de alicerçar suas atitudes. É muitíssimo provável, por exemplo, que STRINDBERG tenha lido *Metafísica do Amor dos Sexos*, de SCHOPENHAUER, que afirma ser a atração sexual uma invenção diabólica para a propagação da raça pela "vontade da espécie... inexoràvelmente preparada para destruir a felicidade pessoal a fim de realizar seus fins" — e que a satisfação dessa vontade deixa o amante com "uma companhia detestada para o resto da vida". As leituras de NIETZSCHE, por STRINDBERG, também devem ter confirmado suas atitudes sexuais, pois o filósofo alimentava muitos dos preconceitos do dramaturgo — não só contra IBSEN (a quem NIETZSCHE chamava "aquela típica solteirona"), mas contra a mulher emancipada ("Vais ao encontro das mulheres? Olha, não te esqueças do látego!", assim falava Zaratustra.) Quando STRINDBERG enviou *O Pai* a NIETZSCHE, o filósofo alemão respondeu, com efeito, que estava imensamente satisfeito por ver "minha própria concepção de amor — com a guerra como seu meio e o ódio mortal dos sexos como sua lei fundamental... expressa de modo tão esplêndido".

---

[10] O conceito de naturalismo de STRINDBERG de maneira alguma é convencional. Êle rejeita a peça naturalista típica como simples "fotografia", insistindo, pelo contrário, numa forma especial do conflito: "Isso é o naturalismo mal compreendido, o qual sustenta que a arte consiste, meramente, em descrever um fragmento da natureza de um modo natural; não é o grande naturalismo que busca os pontos onde as grandes batalhas são travadas, que ama ver aquilo que a gente não vê todos os dias, que se delicia na luta entre fôrças naturais, quer essas fôrças se chamem amor ou ódio, instintos rebeldes ou sociais, que considera sem importância o belo ou o feio, desde que seja grande" ("On Modern Drama and Modern Theatre", 1889).

Nos anos imediatamente a seguir, muitas outras concepções de NIETZSCHE apareceram na obra de STRINDBERG, pois o filósofo converteu-se na mais importante influência individual sôbre o dramaturgo, durante êsse período. Sob essa influência (que durou até o filósofo enlouquecer e enviar a STRINDBERG uma carta assinada *Nietzsche Caesar!*), STRINDBERG continuou a desenvolver um programa rigorosamente masculino, que consiste em desprezar a fraqueza, cultuar o super-homem e encarar a vida como uma guerra implacável entre amo e escravo, forte e fraco, rico e pobre. STRINDBERG também compartilha com NIETZSCHE de uma irresistível hostilidade ao cristianismo, uma religião que êle declara servir apenas "às mulheres, aos eunucos, às crianças e aos selvagens". E, achando que o cristianismo é uma religião débil e feminina, começa por rejeitar as virtudes cristãs mais brandas: compaixão, simpatia, piedade e ternura — considerando-as também aconselháveis apenas para as mulheres.

No lugar delas, STRINDBERG exalta as fortes virtudes masculinas. Nessa época, a qualidade mais admirável, para STRINDBERG, é a fôrça — a fôrça de vontade, a fôrça de intelecto, o vigor do corpo. Assim, os seus personagens masculinos são freqüentemente concebidos como super-homens nietzschianos, dotados com a coragem de viver num plano superior à moralidade vulgar dos burgueses. Na verdade, STRINDBERG confessa encontrar um prazer sombrio na qualidade trágica da existência humana, bem como no caráter duro e predatório da natureza humana. É êsse êxtase nietzschiano, de fato, que STRINDBERG opõe à mais mansa *livsglaede* de IBSEN quando, no prefácio de *Senhorita Júlia,* êle declara: "Eu próprio encontro a alegria de viver em suas lutas vigorosas e cruéis". Como discípulo de NIETZSCHE, tal como de DARWIN, STRINDBERG vulgariza, exagera ou desvirtua, por vêzes, as idéias de seus mestres. Contudo, sua atração por NIETZSCHE é extraordinàriamente forte — tão forte, de fato, que êle descreve a influência do filósofo sôbre êle através das imagens do casamento: "O meu espírito recebeu em seu útero um tremendo fluxo de germes de Friedrich Nietzsche, de modo que me sinto tão cheio quanto uma cadela prenha. Êle foi o meu marido".[11]

Não nos deteríamos para encontrar qualquer significação em tais metáforas se não fôsse o caso da vida e obra de STRINDBERG também sugerirem sua passividade feminina. Com efeito, há provas abundantes de que a arrogante masculinidade de STRINDBERG era mais uma interpretação do que uma realidade, no intuito de ocultar os aspectos mais débeis e femininos de sua natureza. Por vêzes, STRINDBERG mostrava-se perfeitamente cônscio disso — exprimiu freqüentemente a idéia de que deveria ter nascido mulher — mas, dessa vez pelo menos, êle está bastante empenhado em escondê-lo. Contudo, os seus temores a respeito de sua virilidade e de ser dominado tornam claro que, mesmo quando êle mais parece esbravejar, sua identificação masculina é altamente incerta. Quanto ao herói de STRINDBERG, poderá parecer um superhomem nietzschiano, mas está, com bastante freqüência, em perigo de ser simbòlicamente castrado, visto que, enquanto o autor, em suas fantasias paranóicas, se identificará com os robustos heróis da antiguidade, sua honestidade artística levá-lo-á a colocar essas fantasias em perspectiva: ao seu Hércules é muitas vêzes roubada a clava e mandam-no fazer tarefas femininas, como ficar na roca.

---

[11] STRINDBERG tem grande predileção por esta imagem. Voltou a usá-la, depois de ler *Hedda Gabler,* para descrever sua suposta influência em IBSEN — embora os papéis marido-mulher estejam agora invertidos: "Vejam agora como a minha semente caiu no crânio de IBSEN... e germinou. Agora, êle traz consigo o meu sêmen e é o meu útero. Isso é *Wille zur Macht* e o meu desejo de ver o cérebro de outras pessoas em movimento molecular".

O próprio STRINDBERG está cônscio da masculinidade ambígua de seus personagens machos, embora ignore as razões disso. Ao discutir com LUNDEGARD o herói de *O Pai*, escreveu: "Para mim, pessoalmente, êle representa uma masculinidade que as pessoas tentaram subestimar, privar-nos dela e transferi-la para um terceiro sexo. Só diante das mulheres êle não parece viril, porque elas o querem para si e as leis do jôgo forçam um homem a desempenhar o papel que a sua dama ordena". Poderemos seguramente pôr em dúvida se "as leis do jôgo" serão as responsáveis pela passividade do Capitão; mas *alguma coisa* o desmasculiniza, o mesmo acontecendo a quase todos os personagens masculinos criados por STRINDBERG nesse período. Pois o desenvolvimento típico do seu herói "naturalista" é de uma posição de agressividade para uma posição de desamparo; em *O Pai*, o Capitão acaba numa camisa-de-fôrça; em *Os Credores*, Adolph é abatido por uma crise epiléptica; e mesmo em *Senhorita Júlia*, em que o macho triunfa, João se torna um covarde chorão, no final, tremendo todo quando soa a campainha de chamada do Conde.[12]

---

[12] Deve-se notar que, em duas dessas peças, a figura masculina é reduzida à impotência pela conivência, direta ou indireta, de um homem mais velho, relacionado com o antagonista feminino: o pai de Júlia, o Conde, em *Senhorita Júlia;* e o primeiro marido de Tekla, Gustav, em *Os Credores*. Segundo uma análise freudiana, o velho aparece como a figura de pai, punindo o filho por meio de uma castração simbólica, em virtude de suas relações incestuosas com a mãe. Êste tema subjacente — como DENIS DE ROUGEMONT notou em *Love in the Western World* — é comum na literatura amorosa da Europa: sua fonte literária é o mito de Tristão, mas sua origem psicológica é o romance familiar. A tendência de STRINDBERG para dramatizar o romance familiar é particularmente clara em *Os Credores*, uma peça que evoca os sentimentos de STRINDBERG em relação a Siri e o primeiro marido desta, o Barão Wrangel. Como STRINDBERG parcialmente compreendeu ("Amei ambos", escreve êle a Wrangel. "Jamais consegui separá-los em meus pensamentos. Sempre os vi juntos em meus sonhos"), Siri e Wrangel

Em tôdas essas peças, o antagonista é uma mulher — mais exatamente, uma mulher emancipada — uma Rainha Ônfale que não descansará enquanto não inverter com o seu Hércules os respectivos papéis e assumir a posição de autoridade que era dêle. Portanto, o conflito dessas peças é fornecido pela oposição de macho e fêmea, e a questão não fica resolvida enquanto um dêles não fôr subjugado. Como membro do "terceiro sexo", a heroína típica de STRINDBERG (Laura, Senhorita Júlia, Tekla) tem também um acentuado traço masculino em sua natureza — por vêzes, ainda mais forte do que o do homem, pois enquanto êle exprime ocasionalmente um desejo infantil de ternura, ela mantém-se numa tenaz atitude de resistência, até sentir-se invulnerável. Portanto, o paradoxo dessa luta está em que, enquanto o macho é fìsicamente e, muitas vêzes, intelectualmente superior à mulher, êle cai vitimado, com freqüência, pela "traiçoeira fraqueza" dela; pois, em tôdas as peças, com exceção de *Senhorita Júlia,* falta à heroína honra e decência, perseguindo seus fins por meios sutis, perversos e geralmente "inconscientes". Entretanto, mesmo quando STRINDBERG permite à mulher sua vitória, êle sente-se obrigado a demonstrar a inferioridade básica feminina. Quando ela compete com um homem numa carreira mundana, como em *Camaradas* e *Os Credores,* sòmente com a ajuda dêle a mulher consegue triunfar; e o homem terá de compreender, como STRINDBERG foi levado a compreender, que os sexos não podem coexistir em têrmos de igualdade.

O Pai (1887), embora constitua de longe a mais agressiva de quantas obras STRINDBERG escreveu, é um exemplo típico das peças dêsse período. A obra tem um ambiente doméstico contemporâneo e contém algumas sugestões sôbre a importância da hereditariedade e do meio, razão pela qual STRINDBERG a enviou a ZOLA como um exemplo do Nôvo Naturalismo (ZOLA admirou-a, mas criticou seu meio social obscuro e sua caracterização incompleta). Todavia, é incrí-

---

estão inconscientemente identificados com seus próprios pais. Em *Os Credores,* Gustav (Wrangel) vinga-se em Adolph (STRINDBERG) por lhe roubar a espôsa, Tekla (Siri) — o pai castiga o filho por seus incestuosos sentimentos em relação à mãe. Assim, o ataque epiléptico de Adolph, no final da peça, é realmente uma castração simbólica.

vel que *O Pai* pudesse ser tomado sequer como um documento naturalista. É mais como um pesadelo febril e violento — tão irracional, ilógico e unilateral que parece ter sido arrancado, sem censura, das profundidades do inconsciente do autor.[13] Além disso, a identificação de STRINDBERG com o seu personagem central é tão explícita que, por vêzes, torna-se difícil determinar se é o autor ou o personagem quem está falando; e Laura é um retrato tão colorido de Siri Von Essen que a personagem é quase totalmente malévola — e algumas vêzes bastante incompreensível, se não houver uma compreensão das confusas atitudes de STRINDBERG, em relação ao seu casamento. O próprio STRINDBERG estava perfeitamente cônscio, na altura em que escreveu a peça, da natureza subjetiva da mesma: "Não sei se *O Pai* é uma invenção ou se minha vida assim foi", escreveu a LUNDEGARD, "mas sinto que, num dado momento, não muito distante, isso me será revelado, e o drama de consciência tornar-me-á louco ou levar-me-á ao suicídio". Na realidade, STRINDBERG não foi levado a uma coisa nem outra, embora, durante um longo período, estivesse bastante próximo de ambas. Mas em *O Pai* êle estava claramente "representando um poema de desespêro", esperando aplacar suas fúrias ao dar plena expressão dramática à sua história pessoal.

Estava também esforçando-se por ajustar velhas contas, pois STRINDBERG teve a intenção parcial, ao escrever *O Pai*, de responder à *Casa de Boneca* de IBSEN, usando Laura como um diabólico contraste de Nora Helmer. Poder-se-á dizer que ambas as peças atacam as atitudes convencionais sôbre o sexo, IBSEN dramatizando a revolta da mulher contra o macho tiranizante, e STRINDBERG a revolta do homem contra a mulher tirânica. Mas, apesar da sua nitidez superficial, o paralelo não é muito exato, visto que, ao passo que STRINDBERG estava pessoalmente em jôgo na "questão da mulher", IBSEN era-lhe completamente indiferente, exceto como uma metáfora para a liberdade individual. O verdadeiro antagonista de Nora não é Torvald, mas a própria sociedade, na medida em que esta restringe o desejo dela (compartilhado pela maioria dos heróis de IBSEN) de realização pessoal. Contudo, o antagonista do Capitão é a Mulher, e êle opõe-se apenas àquelas convenções sociais que se originam numa incompreensão da maligna natureza feminina. Com o problema reduzido a uma luta entre os sexos, em vez de um conflito de idéias, a obra de STRINDBERG difere da de IBSEN até no emprêgo dos utensílios de cena. Em *Casa de Boneca,* por exemplo, o candeeiro é um instrumento de claridade e de esclarecimento, sublinhando revelações significativas — mas em *O Pai* é, puramente, um instrumento de agressão: o Capitão lança-o contra a espôsa, após uma entrevista particularmente angustiosa.

---

[13] CARL E. W. L. DAHLSTRÖM trata muito adequadamente *O Pai* como uma forma de alucinação, em seu livro *Strindberg's Dramatic Expressionism.*

Na realidade, enquanto *Casa de Boneca* usa as técnicas da peça bem feita, girando em tôrno de mutações bruscas e tortuosas na intriga e inversões no caráter dos personagens, *O Pai* reveste-se, positivamente, de um poder inexorável que a impele, sem complexidades psicológicas nem ações elaboradas, para uma conclusão violenta e furiosa. Comparem-se as minuciosas instruções cênicas de IBSEN com as notas peremptórias de STRINDBERG. O cenário de *Casa de Boneca* é tão cuidadosamente documentado que a casa de Helmer é tão tangível e sólida quanto no mundo real, mas as paredes da casa do Capitão parecem frágeis e penetráveis, como se fôssem incapazes de conter as fôrças explosivas que encerram. Com efeito, o cenário de *O Pai* é menos uma casa burguesa que uma selva africana onde dois animais ferozes, espiando mùtuamente as veias jugulares, impiedosamente se despedaçam até um dêles tombar aniquilado. Não é no naturalismo de ZOLA que devemos procurar precedentes, mas em obras como *Penthesilea,* de KLEIST, e *Otelo,* de SHAKESPEARE, assim como nas tragédias de ÉSQUILO, visto que, à semelhança de Agamenon e Clitemnestra, o Capitão e Laura são figuras monolíticas esculpidas em granito, despojadas de todos os pormenores de caráter estranhos a suas naturezas combativas.[14]

---

[14] Se *O Pai* sugere um paralelo com o *Agamenon* de *Ésquilo, O Pelicano* é, definitivamente, uma versão moderna de *Coéforas.* Frederick e Gerda, os dois filhos desamparados, são Orestes e Electra, jurando vingar-se da mãe pelo "assassinato" do pai. O Egisto da peça é Axel, segundo marido da mãe e cúmplice na conspiração.

Em virtude da natureza intensamente subjetiva da peça, é algo difícil separar a intenção artística consciente de STRINDBERG das distorções inconscientemente introduzidas pelo seu sentimento de ofensa pessoal. Com base no seu esquemático enrêdo, *O Pai* parece ter sido concebido como a tragédia do livre-pensador. O Capitão, um vigoroso oficial de cavalaria,[15] que combina uma carreira militar com trabalhos científicos, perdeu sua fé em Deus e no Além. Por conseqüência, êle deve — de certo modo, à semelhança do D'Amville na peça jacobiana de TOURNEUR, *A Tragédia do Vingador** — buscar a sua imortalidade, quase exclusivamente, através de sua filha Bertha. Por conseguinte, o Capitão tenta educar o espírito e moldar a vontade da filha em rigorosa concordância com suas próprias opiniões, a fim de deixar uma parte dêle próprio na Terra, depois que seus restos mortais tiverem apodrecido. Isso coloca-o em conflito com sua mulher. Pois enquanto o Capitão quer educar Bertha como livre-pensadora, preparando-a para ser professôra e, finalmente, espôsa, Laura quer dar-lhe educação religiosa e que abrace uma carreira artística. A fim de obter ascendência sôbre o marido, Laura planeja destruí-lo. Tendo ouvido a sentença pronunciada pelo Capitão num processo de paternidade movido contra um subordinado, segundo a qual nenhum homem podia estar certo de ser o pai de uma criança, Laura trata de instilar o veneno da dúvida no ouvido do marido, sôbre a verdadeira paternidade de Bertha. Êle mostra-se cada vez mais desconfiado e ciumento, o que foi agravado pelo êxito da espôsa em frustrar sua carreira e finalmente levando-o a atos de violência, pelos quais foi declarado louco. No final, quando êle está imobilizado e impotente, Laura pro-

[15] É interessante que a profissão masculina que STRINDBERG dá ao seu herói pertence ao Barão Wrangel, que era também Capitão da Guarda — na peça de STRINDBERG em 1 ato, *O Vínculo,* o herói é realmente um Barão. STRINDBERG encarava o primeiro marido de Siri de um modo bastante parecido àquele como considerava seu pai — uma figura de superior virilidade — e tenta freqüentemente superar sua própria fraqueza identificando-se com o vigor de Wrangel. Mesmo em *Os Credores,* essa identificação parcial é clara, pois se Gustav é o pai que se vinga no filho, é também STRINDBERG vingando-se em Siri.

* Damos a tradução corrente do título da peça que, no entanto, pode ser literalmente traduzido como *A Tragédia do Ateu.* (*N. do T.*)

clama sua vitória e agarra o prêmio: "*Minha* filha! Só *minha!*" (O grifo é nosso.)

Mas STRINDBERG, que tinha em mente uma intenção mais profunda do que essa, prossegue, então, no intuito de universalizar a ação. Quando o Capitão, contorcendo-se numa camisa-de-fôrça, volta-se para a platéia e grita: "Desperta, Hércules, antes que te roubem a clava!", suas palavras ressoam com tôda a fôrça ativista do apêlo de MARX aos trabalhadores, para que rompam suas algemas. Nìtidamente, *O Pai* tem a intenção de representar uma espécie de alegoria, em que o Capitão é Todos os Homens e Laura Tôdas as Mulheres, uma lição objetiva para os maridos apaixonados, incitando-os à revolta contra suas mulheres dominantes. A peça é, pois, realmente, sôbre uma luta pelo poder que começou muito antes da disputa relativa à educação de Bertha. Assim considerada, não é apenas a tragédia de um livre-pensador, mas também a tragédia de um romântico, pois tem por intuito refletir a luta que se trava sob a camada superficial de todos os modernos casamentos românticos.

Nessa esfera de ação, o Capitão é retratado como um gigante desastrado que, tendo aprendido tarde demais a verdadeira natureza das mulheres, é levado a sofrer as conseqüências de sua anterior inocência. Quando casou com Laura, adorava-a como um ser superior, tentando, como a maior parte dos românticos, encontrar a salvação através do seu amor. Mas, como a grande maioria dos românticos, também não logrou conciliar o seu desejo de uma amante com a sua necessidade de uma mãe. Os dois desejos eram, de fato, inconciliáveis, pois como Laura lhe diz: "A mãe era sua amiga, entende? Mas a mulher era sua inimiga". Contudo, é para a mãe que existia em Laura que o Capitão recorre, em seu momento de maior sofrimento, embora fôsse a mulher em Laura que era a causa disso: "Não vê que estou desamparado como uma criança? Não me ouve gritar à minha mãe que estou ferido? Esqueça que sou um homem, um soldado a cuja palavra homens... e até animais obedecem. Nada mais sou que uma criatura doente, necessitando de piedade". Se o Capitão estivesse disposto a manter-se num estado de dependência infantil, não haveria luta, porquanto Laura pode aceitá-lo como criança; mas como o Capitão sente-se compelido a afirmar seu poder masculino, ela odeia-o "como homem".[16] As duas faces que Laura mostra ao Capitão o levam a atuar com ternura e hostilidade alternantes, em relação à mulher, uma ambivalência refletida no ambiente da peça, em que a energia da batalha é ocasionalmente quebrada por interlúdios nostálgicos, durante os quais os dois antagonistas fazem uma pausa para refletir, em tons de suave melancolia poética, sôbre as relações mãe-filho que constituíam sua base única de mútua afeição.

É nessas cenas contemplativas que a origem da luta se revela. Quando suas românticas expectativas de casamento fracassaram, o Capitão — ressentindo-se de sua escravidão a uma mulher a quem êle próprio se oferecera como escravo — começou a procurar a sublimação através da atividade intelectual; e sua vida com Laura converteu-se em "dezessete anos de reclusão penal", comandada por um implacável carcereiro. Pois Laura, que só podia responder a seu marido quando êste se lhe dirigiu como uma criança desamparada, sentia-se enojada por seus contatos sexuais ("A mãe tornou-se amante... horrível") e determinada a vingar-se dominando o matrimônio. Embora STRINDBERG só muito levemente sugira isso, é provável — considerando sua relação filial com Laura — que o Capitão compartilhasse da repulsa da mulher pelos contatos físicos. Mas suas constantes dúvidas sôbre a própria masculinidade levaram-no a interpretar errôneamente a reação dela e tornou-se ainda mais agressivamente ardente: "Pensei que você desprezava a minha falta de virilidade, e por isso tentei conquistá-la como mulher, dando eu próprio uma demonstração da minha qualidade de homem". Êsse êrro fatal resultou na guerra total entre êles, para a qual a disputa a respeito de Bertha deu apenas o clímax catalítico.

A luta é a substância da peça e converte tôda a casa num acampamento armado. Contudo, o seu desfecho está preordenado, visto que a casa está repleta de mulheres, e a maioria dos homens na área é demasiado convencional ou demasiado cavalheiresca para aceitar a interpretação do caráter feminino, dada pelo Capitão. Quando o Capitão olha desesperadamente à sua volta, em busca de aliados, determinando quem está "coligado contra mim" ou "passando-se para o inimigo", os campos dividem-se; e a posição pessoal de STRINDBERG nesta guerra leva-o também a dividir seus personagens, julgando-os inteiramente com base na atitude de cada um em face da posição do Capitão. *O Pai* conta, entre suas *dramatis personae,* um Doutor e um Pastor ibsenistas, mas êstes são julgados segundo padrões bastante diferentes dos de IBSEN. O Doutor Ostermark, por exemplo, razoàvelmente aceitável quando STRINDBERG o vê como um humanista, um cientista e um homem, é condenado quando se converte num estúpido instrumento nas mãos de Laura; e o Pastor, se bem que ocasionalmente satirizado por suas crenças religiosas, é tolerado por causa de sua simpatia masculina pelo Capitão.

---

[16] Considerando que o Capitão está tão disposto a desempenhar o papel da criança passiva, êle parece, de fato, um tanto obtuso quando, no Ato I, pergunta: "Por que é que vocês, mulheres, tratam um homem feito como se fôsse uma criança?"

Quanto às mulheres, STRINDBERG marca o baralho, ao identificar tôdas as suas personagens femininas — no palco ou fora dêle — com alguma forma de tapeação. E como êle associa as mulheres, nesta fase, com a religião e a superstição, seus truques assumem, invariàvelmente, uma forma sobrenatural. Como o Capitão sublinha:

> A casa está cheia de mulheres, tôdas tentando amoldar esta minha filha. Minha sogra quer fazer dela uma espiritualista; Laura quer que seja artista; a governanta fá-la-ia metodista, a velha Margarida batista e as criadas uma dessas môças do Exército da Salvação.

A própria Bertha acredita em fantasmas e pratica escrita automática, no andar de cima, com a mãe de Laura; e até a velha ama do Capitão, Margarida — a mulher mais simpática na peça, visto ser a mais maternal — é chamada odienta e ríspida por causa de suas convicções religiosas. Também é Margarida quem desfere no Capitão o golpe mortal, ao enfiar-lhe ardilosamente a camisa-de-fôrça (ela finge ser a mãe e êle a criança, e que o está embrulhando em sua túnica de lã). Por muito doce que ela seja, sua natureza feminina coloca-a instintivamente ao lado dos inimigos do Capitão. Como o Capitão, à semelhança de STRINDBERG, nessa altura, é um racionalista, um materialista e um misógino, a linha divisória fica estabelecida entre os homens intelectuais e livre-pensadores, de uma parte, e as mulheres irracionais, supersticiosas e malévolas, de outra. E neste campo de batalha sexual, quase todos parecem atuar em conformidade mais ou menos mecânica com o seu aliado ou sua aliada inconsciente.

Isto soa perigosamente a paranóia; e é certo que o complexo de perseguição do Capitão é um dos principais fatôres de seu colapso mental. Mas como STRINDBERG partilha do distúrbio paranóico do seu herói, êle mostra-se claramente indeciso sôbre o estado de saúde mental do Capitão. Estamos tão confusos quanto o Doutor, por exemplo, para apurar se os atos de violência do Capitão devem ser interpretados como "uma explosão de temperamento ou como loucura". É um homem saudável, levado à loucura pelas venenosas insinuações de Laura, ou as sementes da insanidade já existiam em sua mente antes da peça começar? STRINDBERG esquiva-se à questão. Por um lado, êle vê o Capitão como um homem relativamente estável, em véspera de uma importante descoberta científica[17] e que, enfurecido pelos falsos rumôres que sua mulher propagou a respeito da sua condição mental, pelas frustrações que ela semeou em seu caminho e, sobretudo, as dúvidas que ela insinuou sôbre a paternidade de sua filha, é empurrado para a loucura ("Tôdas as caldeiras explodem quando a pressão atinge o limite"). Nesta opinião, o sentimento de perseguição que aflige o Capitão é perfeitamente compreensível, visto que êle *está* sendo perseguido — não só por Laura, mas por tôdas as mulheres da casa. Por outro lado, STRINDBERG sugere que a mente do Capitão era doentia desde o nascimento, que temia por sua sanidade mental antes de começar a ação e que o estratagema de Laura apenas exacerbou uma perigosa condição existente: é nos casos de *instabilidade*, como o Doutor explica a Laura, que "as idéias podem, por vêzes, fixar-se e transformar-se em obsessões... ou até em monomania". Assim, temos um personagem que teme por sua razão e, apesar disso, acredita que sua razão não foi "afetada"; que se declara, alternadamente, fraco e forte de vontade; que sofre de mania de perseguição e, entretanto, está sendo realmente perseguido. Em resumo, STRINDBERG, incapaz de objetivar suas próprias dificuldades, hesita entre escrever uma peça equilibrada sôbre um personagem paranóico e uma peça paranóica sôbre um personagem equilibrado — introduzindo ilògicamente elementos de ambos.[18] Perante uma ambigüidade desta espécie, devemos simplesmente cruzar as mãos, admitindo a futilidade de extrair qualquer coerência lógica dêsse pesadelo intensamente subjetivo.

---

[17] A capacidade de funcionar como cientista é sempre uma prova de sanidade, para STRINDBERG, embora tal conceito não causasse grande impressão a um psiquiatra, por certo. No Ato I, o Doutor espanta-se com a idéia de que a mente do Capitão pudesse estar afetada, pois "sua erudição sôbre Mineralogia... demonstra um intelecto claro e poderoso". STRINDBERG volta a aludir às suas experiências científicas no *Inferno*, como prova de que êle não podia estar louco.

Contudo, mesmo como pesadelo, *O Pai* possui uma espécie de lógica interna que faz que tôdas as suas contradições externas pareçam algo secundárias; e mantém essa lógica, em estilo de sonho, até o final — o lancinante clímax da peça. Com efeito, pressupõe uma guerra total entre homens e mulheres, em que os pensamentos inconscientes são tão censuráveis quanto as ações explícitas, e tôdas as mulheres do mundo são adúlteras ou traiçoeiras, portanto, inimigas naturais do homem:

---

[18] A hesitação de STRINDBERG também é evidente em sua concepção do caráter de Laura. Será ela conscientemente má, um Iago destilando dúvidas no ouvido de Otelo, um animal predatório que luta contra todos os que queiram dobrar sua vontade? Ou é *inconscientemente* perversa, a perpetradora, como o Pastor descreve o caso, de "um inocente assassinatozinho que a lei não pode atingir. Um crime inconsciente". Assim como o Capitão hesita entre o amor à mãe e o ódio à espôsa, também STRINDBERG oscila entre essas duas interpretações contraditórias de Laura. Quando já não há mais necessidade de mentir, Laura diz ao marido: "Eu não queria que isto acontecesse. Na realidade, nunca o imaginei. Devo ter algum vago desejo de me ver livre de você... você estava no meu caminho... e talvez, se você viu algum plano em minhas ações, houvesse realmente um, mas não tenho consciência disso". Ao que o Capitão replicou: "Muito plausível..." Mas a plausibilidade dessa explicação desaparece quando recordamos outras falas de Laura ao marido, suas insinuações astuciosas ao Doutor e sua decisão consciente de prosseguir com o plano até depois de estar informada de que um homem louco perde sua família e os direitos civis.

> Minha mãe não queria que eu viesse ao mundo porque o meu nascimento causar-lhe-ia dores. Ela foi minha inimiga. Privou o meu embrião de sustento, por isso nasci incompleto. Minha irmã era minha inimiga, quando me obrigava a submeter-me a seus desejos. A primeira mulher que tomei em meus braços era minha inimiga. Deu-me dez anos de doença em troca do amor que lhe dei. Quando minha filha teve de escolher entre você e eu, tornou-se minha inimiga. E você, você, minha espôsa, tem sido minha inimiga mortal, porque não descansou enquanto houve um resto de vida em mim.

Na estranha lógica da peça, as conclusões do Capitão são perfeitamente corretas, pois assim como foi derrotado pela perversa Laura, também caiu, finalmente, na armadilha que a maternal Margarida lhe preparara. Colhido na rêde, como Agamenon, uivando como um guerreiro ferido, pôde gritar que "a fôrça rude caiu diante da fraqueza traiçoeira". Mas, embora continue desafiador, está perfeitamente claro que foi sua fraqueza que o traiu — pois sôbre a camisa-de-fôrça está o macio xale, com aroma de baunilha, da mãe. Mesmo no derradeiro momento, sua ambivalência fatal é clara, uma vez que, depois de ter cuspido suas pragas e maldições para todo o sexo feminino, repousa sua cabeça no colo de Margarida e declara: "Oh, como é doce adormecer no seio de uma mulher, seja ela mãe ou amante! Mas o mais doce de todos é o de mãe". E, abençoando Margarida, tem um desmaio paralítico. Mas embora o Capitão tenha deixado de lutar, a revolta de STRINDBERG contra as mulheres prossegue até o fim. Pois a "abençoada" Margarida traiu êsse livre-pensador uma vez mais, pretendendo falsamente que "com o seu último suspiro, êle rezara a Deus".

Calunioso, preconceituoso, parcial e tendencioso, eis alguns adjetivos que, por certo, equivalem a descrições fiéis da peça. Tendo dramatizado a hostilidade que acompanha todo o amor romântico e descoberto algumas das razões psicológicas para isso, STRINDBERG parecerá ter invalidado tôdas as suas intuições através de uma exagerada misoginia; contudo, êsses mesmos exageros dão à peça o seu impacto, e a própria injustiça com que foi executada imprime-lhe seu ímpeto, sua fôrça dinâmica. Quatorze anos depois, em *A Dan-*

ça da Morte, STRINDBERG utilizará personagens semelhantes, numa situação semelhante, tratando-as com muito maior equilíbrio, desprendimento e lógica; mas o poder torturado, devorador, inflamatório e contagiante dessa peça é algo que STRINDBERG nunca mais igualará.

Em *Senhorita Júlia,* escrita um ano depois (1888), STRINDBERG parece ter conseguido bastante mais contrôle sôbre si próprio e seu material. A peça é um decidido progresso em objetividade, geralmente livre dos sintomas paranóicos do autor. E conquanto o tema da obra ainda seja o conflito mortal entre os sexos, neste caso é, significativamente, o macho quem conquista e a fêmea quem tomba destruída. A vitória de João, o mordomo, é assegurada pelo fato de êle nada ter de feminino, absolutamente, em sua natureza. Comparado com o herói de *O Pai,* João parece ser, de fato, o bruto em estado puro, pois não possui o sentido de honra do Capitão, nem a sua necessidade de confôrto materno, nem as lancinantes dúvidas sôbre a sua masculinidade. Como STRINDBERG descreve João, êle possui "a grosseria do escravo e a insensibilidade do senhor nato, que pode ver correr sangue sem desmaiar, sacudir o azar como pingos de água e pegar uma calamidade pelos chifres". STRINDBERG, atraído, como de costume, pela fôrça masculina, identifica-se profundamente com João, em muitos aspectos, e alegra-se com sua brutalidade, embora considere fastidioso demais fazer uma identificação completa com êsse ambicioso criado. Não obstante, como a sua concepção do herói sugere, STRINDBERG está sentindo nessa época muito maior segurança em sua própria masculinidade. E a peça consubstancia, em abundância, aquelas qualidades que STRINDBERG associa exclusivamente ao macho: disciplina, contrôle, auto-suficiência, crueldade, independência e fôrça.

No belo prefácio que adicionou à obra — òbviamente composto num estado de espírito despreocupado, confiante e bem-humorado — STRINDBERG documenta a sua realização, dando àquelas virtudes masculinas seus equivalentes estéticos e filosóficos. Com efeito, aí expôs sua teoria do naturalismo. Começando por ridicularizar as aviltadas idéias que se encontram no teatro comercial, STRINDBERG prossegue para repudiar também todo o drama com um motivo ético, em que o espectador é induzido a tomar partido ou formular juízos.

Não sabemos se êle inclui *O Pai* nessa categoria, embora lhe pertença, sem dúvida alguma. Mas *Senhorita Júlia*, pelo menos, é oferecida como uma obra sem tendência, sem moralização nem preconceitos subjetivos: uma simples demonstração científica da sobrevivência dos mais aptos. STRINDBERG admite que a queda da sua heroína pode suscitar piedade, *mas atribui* essa reação à "debilidade" do espectador e prevê um tempo em que, através do progresso da ciência, as platéias serão suficientemente fortes para encarar tais coisas com indiferença, tendo banido "aquêles instrumentos inferiores e inidôneos do pensamento a que se dá o nome de sentimentos". Ecos como êsses de DARWIN e NIETZSCHE, as autoridades científica e filosófica de STRINDBERG durante o seu período "masculino", ressoam de uma ponta à outra do prefácio, bem como de ZOLA, o teórico dramático masculino de STRINDBERG. Pois *Senhorita Júlia* é indubitàvelmente a coisa mais próxima do drama naturalista que STRINDBERG jamais escreveria. O herói e a heroína — tão "descaracterizados" como personagens quanto as pessoas de verdade — foram dotados com uma elaborada história psicossocial e estão controlados pela respectiva hereditariedade e meio; a ação é sôlta, natural e contínua, sem ser uma intriga compacta; o diálogo tem a casualidade da fala real; e o estilo de representação, a caracterização dos artistas, as roupas, os cenários e as luzes, tudo foi delineado com um mínimo de artificialismo.

Contudo, apesar de tôdas essas excepcionais concessões ao "real", *Senhorita Júlia* não é, rigorosamente falando, uma obra naturalista, em parte por causa do balé, mímica e interlúdio musical que STRINDBERG introduziu na obra, mas, sobretudo, porque o autor é constitucionalmente incapaz de imparcialidade naturalista.[19] É verdade que Júlia é muito mais objetivamente tratada do que Laura, e João é um personagem muito mais complicado do que o Capitão. Mas se a peça tem uma aparência de desprendimento, isso é porque um elemento inteiramente nôvo foi introduzido, o que deu equilíbrio às simpatias de STRINDBERG. Com efeito, se o dramaturgo, anteriormente, preocupava-se sobretudo com a guerra sexual entre homens e mulheres, procede agora, também, ao exame de um conflito social, entre um criado e uma aristocrata. E embora se identifique ainda com o macho, como um Hércules em luta com Ônfale, está-se identificando também com a fêmea, como um Dom Quixote em conflito com um servo inescrupuloso. Em resumo, STRINDBERG não suspendeu suas parcialidades, limitando-se a *dividi*-las. João e Júlia são projeções da cisão na natureza do autor — o macho contra a fêmea e o aristocrata contra o servo — e, em cada caso, êle está-se defendendo contra o lado que mais teme.

---

[19] É duvidoso se uma imparcialidade naturalista poderá ser alguma vez absoluta, visto que a necessidade de algum princípio de seleção invalida, em última análise, a ficção do desprendimento artístico. Entretanto, mesmo uma comparação casual entre *Senhorita Júlia* e, digamos, qualquer obra de CHECOV, mostrará a que distância STRINDBERG se encontra, aquém da objetividade. Na realidade, a cólera de STRINDBERG contra as mulheres emancipadas, sua atração pelo aristocrático super-homem e sua repulsa pela sujeira são atitudes reveladoras de que êle não partilha, realmente, do temperamento naturalista — um

As simpatias divididas de STRINDBERG podem até ser apontadas no prefácio, se bem que numa forma disfarçada. Apesar de sua pretensão de imparcialidade científica, por exemplo, sua misoginia é ainda perfeitamente clara, porquanto caracteriza Júlia como uma "mulher abominadora de homens", um tipo que "se impõe à fôrça aos outros, vendendo-se pelo poder, pelos atavios, pelas distinções e diplomas, tal como outrora o fazia pelo dinheiro".[20] Do mesmo modo, embora êle afete uma indiferença darwiniana pelo fato de a "velha nobreza de espada" ter sido suplantada pela "nova nobreza da inteligência ou da sensibilidade", confessa que o código de honra aristocrático era "uma coisa muito bela" e que o nôvo homem só se eleva no mundo através de táticas vulgares e ignóbeis. A admiração de STRINDBERG pela aristocracia sexual de João é qualificada, de fato, pelo seu sentido da vulgaridade inerente ao criado: "É polido, mas sob essa superfície encontra-se o homem grosseiro. Já sabe usar com distinção a so-

---

temperamento que, geralmente, é democrático, igualitário, "avançado" em tais questões sociais como os direitos femininos, e um tanto obcecado pelos aspectos mais sórdidos da vida.

[20] Júlia, realmente, com sua nívea pele, porte aristocrático e opiniões emancipadas, é outro retrato, mais lùcidamente executado, de Siri Von Essen. E, assim, talvez haja um laivo de auto-aversão no comentário de STRINDBERG de que "os homens degenerados parecem fazer inconscientemente a sua escolha entre essas semimulheres".

brecasaca, sem que se possa assegurar ainda que o seu corpo ande imaculadamente limpo". A falta de asseio de João não é algo designado para enaltecê-lo aos olhos de STRINDBERG, que durante a vida inteira manifestou uma intensa repugnância pela sujeira; mas significa que, se João é o aristocrata sexual, *também* é o escravo social, tal como Júlia é a escrava sexual, mas aristocrata social. Em cada caso, as simpatias de STRINDBERG, apesar de seus protestos de neutralidade, estão firmemente situadas do lado da aristocracia.

O plano dramático de *Senhorita Júlia* é como duas linhas intersecionais, em direções opostas: João sobe e Júlia desce, encontrando-se ambos num plano igual sòmente no momento da sedução, nos braços do grande democratizador, o sexo. Ambos são motivados por poderosas fôrças internas (no caso de Júlia, quase inconscientes) que os impelem para seus destinos — sublinhados por imagens sociossexuais de ascensão e queda, asseio e sujeira, vida e morte. Essas imagens constroem tôda a peça, mas estão unificadas em duas metáforas poéticas contrastantes: os sonhos repetentes de João e Júlia. No sonho de Júlia, ela está olhando para baixo, do alto de uma grande coluna, ansiosa por cair na imundície que vê embaixo, mas cônscia de que a queda significaria a sua morte; no de João, êle está deitado no chão, por baixo de uma grande árvore, ansioso por saltar da imundície para um ninho dourado que vê acima dêle.

A interseção é o auge da ação: João seduz Júlia durante as festividades juninas e depois instiga-a a cortar o pescoço, com mêdo de que a ligação impossível seja descoberta. A descida de Júlia, portanto, é um movimento do espírito para a carne, motivado pela sua atração pela imundície e a morte. Inconscientemente, ela deseja degradar-se, ser manchada e calcada, e, quando cai, arruína tôda a sua casa. Nascida, como STRINDBERG, de um pai aristocrático e de uma mulher do povo (a mãe dela é associada com a imundície através de sua atração pela cozinha, os estábulos e as manjedouras), Júlia atribui à sua progênie a origem de seus problemas. A fraqueza de seu pai ensinou-a a desprezar os homens, e a influência da mãe, uma mulher emancipada, encorajou-a a dominá-los e a fazer dêles suas vítimas. João viu-a com o seu pusilânime noivo, forçando-o a saltar por cima do seu chicote de amazona, como quando se treina um cão; e, na torrente de insultos que dela jorra depois de ter sido seduzida, sua aversão pelos homens é ainda mais sublinhada. Por outro lado, nem a sua arrogância de classe, nem a sua aversão ao sexo são totais. Seu noivo enchera-a de idéias igualitárias, de modo que ela tempera a impudência aristocrática com a condescendência democrática ("Esta noite divertir-nos-emos como pessoas felizes e não pensaremos em classes", diz ela a João). E sua sexualidade natural, exacerbada por sugestões de masoquismo, enfraquece sua decisão masculina ("*Mas quando* chega aquela fraqueza, oh... que vergonha!"). À semelhança de Diana, sua cadela sem-vergonha, também ela é um animal de raça que acamarada com os vira-latas locais, visto que seus impulsos inconscientes a levam, contra a própria vontade, a chafurdar na lama.

Em contraste, a ascensão de João está associada a limpeza e vida, e é um movimento da carne para o espírito. Deseja ser dono de um hotel na Suíça; e sua maior ambição é ser um conde romeno. Tal como Júlia, está procurando fugir ao condicionamento de sua infância — uma infância em que a imundície, o estrume e os excrementos tiveram importante papel. Como sabemos pela história que êle conta, o episódio do pavilhão turco, sua mais forte recordação da infância é a de estar êle próprio por terra, ansiando por limpeza. Tendo escapado do pavilhão turco pelo bueiro, viu Júlia "com um vestido côr-de-rosa e um par de meias brancas", enquanto êle se mantinha escondido sob um montão de ervas, debaixo dos cardos e "colado ao estrume que, úmido, cheirava mal de verdade". Depois, foi para casa lavar-se com sabão e água quente. Agora, ainda está-se lavando, ao tentar erguer-se acima de sua baixa posição e ao macaquear as maneiras empoladas da aristocracia. Pois assim como Júlia é atraída para a classe dêle, também João se sente atraído para a dela. Êle converteu-se num esnobe da classe baixa, através de sua associação com o meio de seus amos, oscilando entre uma afetação aristocrática de maneiras e gostos franceses e um servilismo que o escraviza às botas do Conde.

O contraste entre os dois caracteres é ainda mais realçado por suas opiniões conflitantes do ato sexual e conceito de "honra". Apesar da influência materna, Júlia acredita, com certa veemência, no amor romântico e nos ideais platônicos, ao passo que João, apesar de sua acentuada afetação, considera o amor, simplesmente, como um têrmo honorífico para um ato puramente animal — como Iago diria, "uma sêde de sangue e uma concessão da vontade". João, com efeito, é o naturalista elisabetiano reanimado no mundo moderno, embora, ao contrário dos dramaturgos elisabetianos, STRINDBERG não faça do naturalista um vilão. João é supersticioso e professa uma vaga crença em Deus (um sinal, diz-nos STRINDBERG, de sua "mentalidade de escravo"), mas, de fato, é um materialista completo, para quem os ideais platônicos não têm qualquer significado. Embora admire a honra de Júlia, sabe que isso é apenas um verniz fácil de remover; a verdade, como a honestidade, está inteiramente a serviço de sua ambição, pois êle é capaz de mentir, enganar e roubar, desde que lhe acarrete um progresso; e quanto à consciência, poderia dizer, se tivesse a eloqüência de Ricardo III, que "é uma palavra usada pelos covardes". É por causa dêsse materialismo pragmático que João tanto preza a reputação, ao passo que Júlia, a idealista, parece desprezá-la. Pois, tal como o Maquiavel elisabetiano, João sabe que, mais do que a integridade pessoal, é a aparência externa que determina o sucesso de uma pessoa no mundo. STRINDBERG encara êsse mordomo inescrupuloso, indubitàvelmente, como um elo na evolução do Super-homem.[21] E, embora desaprove secretamente todos os seus valôres, está disposto a incentivar João, apesar de sua baixeza, por causa de seu eficiente poder masculino.

Por conseguinte, João difere do Capitão em sua dureza, auto-suficiência e total falta de escrúpulos; mas STRINDBERG decidira, ao que parece, que a crueldade de Iago e não a credulidade romântica de Otelo seria o elemento necessário para alcançar a vitória sôbre a fêmea. Contudo, se João não é Otelo, também Júlia não é nenhuma Desdêmona; e assim como Júlia aprende que João não é um cavalheiro de beijar o sapato à sua dama, João também fica desiludido em suas expectativas a respeito de Júlia. O desencanto de João é traduzido pela sua cada vez maior compreensão de que a aristocracia tem tôda ela suas manchas e estigmas. Assim, ao olhar para Júlia mais de perto, vê que também ela "tem a cara suja" e que o inacessível ninho dourado não é o que êle esperava:

---

[21] F. L. LUCAS, analisando a peça em seu livro *Ibsen and Strindberg,* chama a João um "relaxado" e a Júlia uma "prostituta", ao passo que trata o próprio STRINDBERG de "grosseiro". A malícia moralista de Lucas desvirtua a sua crítica de STRINDBERG, fazendo apreciações tacanhas e maníacas. E embora confesse, ocasionalmente, que "a minha aversão pelo vício, literal e artístico, talvez seja mòrbidamente excessiva", não entende como tantos dêsses preconceitos afetam sua compreensão de STRINDBERG. Eis aqui um exemplo de uma mentalidade do século XVIII em confronto com um espírito moderno e retraindo-se com repugnância.

> Não posso negar que, por um lado, sinto-me feliz por ter descoberto que o que me deslumbrava, quando visto debaixo, era apenas ouropel, por ter descoberto que o dorso do gavião é, também êle, cinzento, que é o pó que faz essa tez delicada, que as unhas polidas podem sujar-se, e que o lenço pode estar manchado, apesar de perfumado! Por outro lado, sofro por ter-me apercebido de que aquilo que eu me esforçava por atingir não é mais sublime, mais sólido; sofro por vê-la caída a um nível muitíssimo inferior ao da sua cozinheira; é como se sofresse vendo as flôres do outono, laceradas pela chuva, transformar-se em lama.

Júlia, em resumo, lograra seu desejo inconsciente. Transformara-se em lama e fôra lacerada pela chuva. E agora nada mais lhe restava senão morrer.

Nesse caso de expiação, João serve de juiz e carrasco de Júlia; mas é na sua morte que ela vai provar a João sua superioridade social, embora tivesse sido sexualmente derrotada por êle. No sentido mais óbvio, evidentemente, o suicídio dela significa a vitória dêle; assim como êle decepara a cabeça do canário de Júlia, deverá também decepar a dela, a menos que Júlia corte a dêle (o sermão na igreja, essa manhã, tinha por tema, significativamente, a decapitação de João Batista). Mas se João triunfa como macho, é derrotado como criado, pois o honroso suicídio de Júlia, um gesto de que êle é incapaz, faz que a sua própria sobrevivência pareça vil.[22] STRINDBERG dramatiza a natureza ignóbil de

---

[22] Conta-nos MARTIN LAMM que, na concepção original de STRINDBERG, Júlia arrancava a navalha da mão de João, com um escarninho: "Claro, você é um criado, não pode morrer".

João fazendo-o tremer, servilmente, quando soa a sinêta do Conde, chamando-o. A face retorcida, de um mêdo incontrolável, hipnotiza Júlia atraindo-a para o celeiro e entregando-lhe sua navalha de barba. Mas apesar dessa exibição de vontade, é Júlia, não êle, quem finalmente se redime. Até aí convencida de sua própria perdição, por causa da sentença bíblica de que os últimos serão os primeiros e os primeiros os últimos, Júlia descobre que atingiu, inadvertidamente, um lugar no paraíso, através de sua queda. Pois aprende que "estou entre os últimos. Eu *sou* a última" — não só por ser a última na escada da degradação humana, mas também por ser a última de sua condenada e decrépita família. Enquanto Júlia caminha resolutamente para a sua morte e João treme, abjetamente, perto das botas do Conde, a duplicidade da peça esclarece-se na conclusão. Ela manteve-se uma aristocrata e morreu; João conservou-se criado e viveu; e STRINDBERG — dramatizando pela primeira vez suas próprias ambigüidades sôbre nobreza e baixeza, espírito e matéria, masculino e feminino, pureza e imundície — manteve-se ao lado de ambos até o final.

O Pai e *Senhorita Júlia,* orações gêmeas no culto strindberguiano do masculino e as suas mais belas obras dêsse primeiro período, foram seguidas por alguns anos de profunda crise espiritual, durante os quais as derradeiras resistências de STRINDBERG aos aspectos feminino e religioso de sua natureza foram vencidas e após o que sua arte sofre uma transformação enfática. O pungente diário de STRINDBERG, sôbre essa crise, denominado *Inferno* — a par de *A Estrada de Damasco,* uma trilogia autobiográfica escrita depois de passada a crise — documenta a história de sua "conversão" artística, sexual e religiosa. STRINDBERG, depois de divorciar-se de Siri, em 1892, separara-se também de Frida Uhl, em 1894, um ano após o casamento. Vivendo como um pária em Paris, repudiara a dramaturgia e entregara-se inteiramente às experiências científicas; sua produção literária, durante um período de cinco anos, consiste principalmente em três ensaios técnicos. Contudo, apesar de sua aparente dedicação à ciência, STRINDBERG vai ficando cada vez mais interessado no sobrenatural, à medida que se convence, gradualmente, da existência de podêres desconhecidos que guiam o seu destino. Realmente, STRINDBERG está-se preparando para renunciar ao que êle chama a "antiquada, degenerada ciência" do século XIX, como limitada e destituída de imaginação. "Familiarizado com as Ciências Naturais desde a minha mocidade", escreve êle em 1895, "e mais tarde discípulo de Darwin, descobri a inadequação do método científico, o qual reconheceu a mecanização do universo sem reconhecer um Mecânico divino". A busca dêsse "Mecânico divino" é um sinal da crescente necessidade de Strindberg de uma concepção religiosa da vida — uma necessidade que êle começa por exprimir inversamente, através do seu culto do mal luciferino, da sua aparência satânica (adotou, nessa época, uma capa e barba) e suas experiências ocultas. Não obstante, a revolta de Strindberg continua sem abrandar. Mesmo quando abandonou o satanismo, manteve-se rebelde demais para vincular-se por muito tempo a qualquer credo ou instituição. Por vêzes, era atraído para o catolicismo, principalmente por causa da devoção maternal consubstanciada no culto de Maria; por vêzes, para o budismo, porque "sou, como Buda e seus três grandes discípulos, um abominador de mulheres, assim como abomino a terra que prende o meu espírito, porque o amo". Essas fidelidades de curta duração, em si mesmas tão ambivalentes, indicam o contínuo dualismo de Strindberg. Buscando absolutos, Strindberg é perpètuamente empurrado de nôvo para relativos, ainda por demais orgulhoso para curvar seu espírito a qualquer autoridade mais alta.

É êsse "diabólico espírito de rebelião", como Strindberg diz em *A Estrada de Damasco,* que "deve ser quebrado como um junco". E é parcialmente quebrado, depois de um prolongado período de implacável sofrimento físico e espiritual. Pois Strindberg, crescendo a sua mania da perseguição, convence-se de que está sendo acossado por inimigos invisíveis que despejam gases venenosos em seu quarto e tentam eletrocutá-lo por meio de um infernal aparelho elétrico. Temendo por sua sanidade mental, corre a Paris a fim de consultar uma série de médicos aturdidos, sendo apenas submetido a electrochoques em tôdas as cidades européias que visita. Na casa de Mamãe Uhl, sua sogra e uma católica swedenborguiana, encontra, porém, algum alívio; sob a influência consoladora daquela senhora, Strindberg acalma-se como uma desditosa criança que desperta de um horroroso pesadelo. Contudo, mesmo com ela, as antigas ambivalências de STRINDBERG manifestam-se. Convencido de que as feministas tramaram uma conspiração mórbida contra a sua vida, começa a suspeitar até da cumplicidade da sogra: "Eu esquecera que uma mulher santa é, apesar de tudo, mulher, isto é, uma inimiga do homem".

Entretanto, sob a influência dessa mulher maternal, STRINDBERG continua suas leituras de SWEDENBORG, em cujas visões místicas êle descobre, finalmente, aquilo que pensa ser a explicação para os seus meses de agonia. Êle estava sofrendo de um estado religioso denominado *devastatio* — Deus tem-no procurado, mas êle foi demasiado orgulhoso para deixar-se encontrar. Liberto do seu tormento, após tal intuição, STRINDBERG decide viver uma vida de arrependimento e penitência. E, com efeito, abandona seus estudos ocultos e científicos, começa a usar um traje de corte semelhante aos hábitos monásticos de penitência e considera até a possibilidade de ingressar num mosteiro, após a publicação de *Inferno*. Quanto à sua posição filosófica, progrediu, segundo conhecemos por uma passagem crucial de *A Estrada de Damasco,* Parte III, de uma áspera unilateralidade para uma compassiva duplicidade, em sua aceitação das contradições da vida:

> Tese: afirmação. Antítese: negação. Síntese: compreensão!... Começamos a vida pela aceitação de tudo e, depois, prosseguimos negando tudo em princípio. Agora, terminemos a vida compreendendo tudo. Não sejamos mais exclusivos. Não se diga: ou isto — ou aquilo, mas: não só isto — mas também aquilo! Numa palavra ou, melhor, em duas palavras: Humanidade e Resignação.

Humanidade, resignação e a compreensão melancólica de duas posições conflitantes — eis as notas que serão mais batidas nos dramas de STRINDBERG, a partir dêsse ponto até o final de sua carreira.

Assim, finalmente, STRINDBERG, ao aceitar a ambivalência que nêle existia desde o nascimento, permitiu a sua própria aceitação daqueles elementos, em sua natureza, que êle mais temera e contra os quais lutara mais àrduamente. Os freudianos podem dizer que, após um longo período tentando identificar-se com o pai, STRINDBERG consentiu agora identificar-se também com a mãe; os teólogos talvez dissessem que êle encontrara finalmente o seu caminho para Deus, depois de um longo período em que resistiu a Êle. O próprio STRINDBERG está inclinado a interpretar sua experiência religiosamente, vendo-se como Paulo de Tarso, clamando por Deus na estrada de Damasco. Mas seja qual fôr a interpretação que se escolha, é certo que STRINDBERG está agora confirmando as atitudes e aceitando as influências que êle costumava rejeitar como demasiado passivas, débeis ou femininas. A sua nova preocupação com o inconsciente, por exemplo, é uma prova evidente da sua transformação — pois êle, habitualmente, considerava o inconsciente uma província exclusiva das mulheres; e a sua aceitação da religião, e até do cristianismo (bom para "mulheres, eunucos, crianças e selvagens"), mostra que já não tem mêdo da espiritualidade feminina. Em lugar de mentores masculinos como DARWIN, NIETZSCHE e ZOLA — êsses teóricos de um conceito duro e implacável de vida — STRINDBERG está procurando mestres mais compadecidos, geralmente aquêles que tiveram uma visão espiritual ou sobrenatural. SWEDENBORG é, nesse período, uma influência crucial, a par dos teólogos budistas e dos filósofos hindus; e escritores simbolistas como MAETERLINCK, antes considerado por STRINDBERG demasiado etéreo, são agora seus principais modelos literários. Não mais desafiando o universo ou tentando tornar-se Deus, STRINDBERG submete-se agora ao ignoto, procurando realizar a sua vontade. Buscando mais as correspondências do que as causas, substituiu os seus anteriores naturalismo e ateísmo por uma nova preocupação: as fôrças sobrenaturais subentendidas nas coisas materiais.

O efeito da conversão de STRINDBERG é especialmente evidente, claro, em suas peças, pois influenciou profundamente, nesta segunda fase da sua carreira (1898-1909), suas concepções de tema, assunto, personagem e forma. STRINDBERG ainda está inclinado a encarar as relações entre os sexos como luta; mas sua disposição é agora muito maior para considerar essa luta do ponto de vista da mulher. Com efeito, influenciado por *Séraphita*, de BALZAC — "êle-ela... *o espôso e a* *espôsa da humanidade"* — STRINDBERG decidiu, por fim, afirmar a existência da cisão macho-fêmea em si próprio. Por conseqüência, as mulheres começaram a desempenhar um papel muito mais central e simpático em suas peças: A Dama, em *A Estrada de Damasco;* Joana, em *Crimes* e *Crimes;* Eleonora, em *Páscoa;* a personagem principal em *Svanevit;* a filha de Indra, em *O Sonho;* a Leiteira em *A Sonata dos Espectros* — algumas destas personagens são reflexos do autor e tôdas têm a qualidade maternal que STRINDBERG tanto admirava, sem qualquer das perversidades que costumavam acompanhá-las. Acresce que a devoção religiosa dessas mulheres, antes um estímulo para o escárnio depreciativo de STRINDBERG, é agora um sintoma de ternura, afeto e virtude. Em sua nova veneração pela vida religiosa, STRINDBERG está ansioso por exaltar o adorador, assim como o sacerdote (compare-se o simpático Abade, em *Crimes* e *Crimes,* com o simplista e algo estúpido Pastor, em *O Pai*). O freqüente alvo de sua sátira é agora, de fato, o seu antigo e incrédulo eu — o macho racionalista e blasfemo com aspirações a super-homem, como o Maurício de *Crimes e Crimes*. Nesta segunda fase de sua carreira, de fato, muitas das peças de STRINDBERG constituem, intencionalmente, atos de penitência, em que êle tenta expiar o seu sentimento de culpa e esconjurar o seu desejo de vanglória mundana.

No que diz respeito às técnicas dramáticas de STRINDBERG, a mudança que nelas ocorreu também pode ser atribuída à sua conversão. Ao repudiar o naturalismo filosófico, STRINDBERG também repudiou o naturalismo dramático, depreciativamente classificando êsse gênero como um sintoma de "a contemporânea luta materialista para manter-se fiel à realidade" (*Notas para o Teatro Íntimo*). Desapareceu a forma compacta e o pormenor psicológico de *Senhorita Júlia.* Em seu lugar, surgiu uma série fluente e sem forma de episódios fluidos — tão femininos em seu sentimento de fluxo — nos quais STRINDBERG imaginativamente emprega luzes, música, símbolos visuais e efeitos atmosféricos, a fim de, penetrando na materialidade da vida, atingir as verdades espirituais que lhe são subjacentes. A peça de câmara, uma breve obra episódica em que STRINDBERG tenta aproximar-se da condição musical, torna-se um importante estilo experimental, nessa época, mas ainda quando suas peças são mais longas tendem sempre a assumir uma forma musical. Muitas dessas obras pertencem àquele gênero a que se dá agora o nome de expressionismo. O têrmo só é adequado na medida em que sugere que essas obras são expressões do inconsciente de STRINDBERG. Peças como *A Estrada de Damasco, O Sonho, A Sonata dos Espectros* e *A Estrada Real* são mais exatamente descritas, na própria frase de STRINDBERG, como "peças oníricas". Pois são semelhantes no uso que fazem da forma livre, tão próxima da forma de um sonho, e em sua lânguida abstração: as localizações são vagas; o espaço é relativo; o tempo cronológico rompeu-se; e as personagens possuem nomes alegóricos, como o Forasteiro, o Estudante, o Poeta, o Caçador e o Sonhador. As peças oníricas são, evidentemente, apenas uma amostra das obras que STRINDBERG escreveu durante essa segunda fase. Contudo, mesmo em suas crônicas dramáticas de feição shakespeariana (*Gustavo Vasa, Erico XIV* etc.) e suas peças de câmara mais realistas (*O Pelicano, A Tempestade*), nunca estamos muito longe do inconsciente do autor, onde o sobrenatural domina e as fantasias subjetivas agem plenamente: "Escrevo melhor em alucinação", comenta STRINDBERG nessa época.

Por outra parte, é importante compreender que a mudança em STRINDBERG é apenas uma questão de ênfase: as qualidades que êle está agora francamente admitindo em sua dramaturgia sempre aí estiveram, embora suprimidas violentamente. A fonte inconsciente de sua inspiração era perfeitamente clara, por exemplo, em *O Pai,* assim como a natureza essencialmente passiva de suas reações sexuais, emocionais e intelectuais. Neste último período, STRINDBERG, compreendendo melhor seus conflitos dualísticos, deixa de resistir a êles com o mesmo vigor. Contudo, ainda não foi capaz de resolvê-los. Seu breve casamento com a terceira espôsa, Harriet Bosse, por exemplo, indica que os seus problemas sexuais se mantiveram razoàvelmente constantes. E, embora o tom de suas peças seja mais piedoso e tolerante, suas preocupações temáticas também se mantiveram essencialmente as mesmas. Inclusive a sua nova humildade religiosa é modificada por traços da antiga arrogância cética; em *Crimes e Crimes,* Maurice concorda em ir à igreja do Abade para um ato de contrição, mas êle irá ao teatro na tarde seguinte; e em *A Estrada de Damasco,* o Forasteiro — levado até à porta da igreja, na Parte I — ainda está angustiado de dúvidas no final da Parte II, embora tenha sido iniciado num mosteiro. À semelhança dessas personagens, STRINDBERG mantém-se num estado de suspensão. Se já não luta contra Deus, ainda o interroga, pois ainda é um rebelde, enfurecido contra as limitações espantosas da sua humanidade. Tentou escapar da vida para um reino de puro espírito, mas não pode resistir aos ímpetos do corpo que o arrastam de nôvo para a lama e a carne do mundo material.

STRINDBERG, de fato, torna-se cada vez mais obcecado com a grosseria humana, nesta fase. Em *Bandeiras Negras* (1904), êle fala-nos de sua náusea ao ouvir homens sorvendo a sopa (comer foi sempre uma causa de repugnância para êle), com o suor e o fedor de corpos humanos, montes de lixo, privadas e escarradeiras. A repugnância revulsiva de STRINDBERG, em face da imundície, estava implícita em *Senhorita Júlia;* em suas últimas obras, o seu nojo expressa-se ainda mais ostensivamente. Em *A Sonata dos Espectros,* por exemplo, é a tarefa de "conservar a porcaria da vida a distância" que pesa sôbre as personagens, pois aí STRINDBERG parece estar até revoltado por tarefas domésticas tão simples quanto limpar a tinta dos dedos e consertar uma chaminé que deixa escapar a fumaça. A "porcaria da vida" é, evidentemente, a própria vida e, em especial, a vida da carne, pois a aversão de STRINDBERG pela sujeira está ìntimamente ligada à sua eterna repugnância pelas funções físicas do homem, sobretudo, a expressão física do amor, que êle considera um vil ato animal degradando um grandioso sentimento espiritual.

À luz de sua atitude em relação ao corpo, a fidelidade de STRINDBERG a uma vida de espírito torna-se um pouco mais clara, porquanto êle propende para encarar o mundo físico, servindo-nos da imagem de JOHN MARSTON, como "o próprio monte de estrume no qual os corpos sublunares despejam seus excrementos". Observou FREUD que tentar superar o corpo é tratar o corpo como um objeto excrementício; e não há dúvida de que STRINDBERG possui o que NORMAN O. BROWN denominou como "visão excrementícia":[23] estabelece uma equivalência entre o corpo humano e o estêrco. Autores menores, com sentimentos semelhantes (MAETERLINCK é um dêles), reagem, de modo geral, à sua aversão da carne afastando-se radicalmente da realidade e criando uma terra imaginária de etérea fantasia. Mas o gênio superior de STRINDBERG reside em sua capacidade para enfrentar corajosamente seus sentimentos. É, de fato, a inevitável interdependência do corpo e do espírito, da cupidez e do amor, do estêrco e das flôres, que forma o tema principal dessas últimas peças, em que êle tenta explorar, em têrmos dramáticos, o melancólico paradoxo de YEATS: "Foi o amor que maculou sua mansão, em lugar de excrementos". Êle não pode afirmar tal paradoxo, mas também nunca mais tentará negá-lo. De acôrdo com a síntese hegeliana que adotou, apenas tentará compreendê-lo. Mas nesse esfôrço desesperado de compreensão, em que STRINDBERG projeta seu torturado dualismo sôbre a vida tôda, a sua rebelião existencial encontra sua maior expressão.

---

[23] Ver o fascinante estudo de BROWN, *Life Against Death.* O excrementalista apavora-se com o ato sexual porque é praticado tão próximo dos órgãos excretórios. JONATHAN SWIFT, um escritor obcecado pelo

De tôdas as obras que STRINDBERG escreveu durante êsse período, *O Sonho* é provàvelmente a mais típica e a mais poderosa. A julgarmos pelos sonhos paralelos de João e Júlia, STRINDBERG sempre acreditou no significado da vida onírica; mas, agora, êle converteu essa convicção numa espantosa técnica dramática. Se bem que a "peça onírica", como gênero, não seja provàvelmente invenção de STRINDBERG (CALDERÓN e, possìvelmente, até SHAKESPEARE, em *A Tempestade,* anteciparam a sua noção de que "a vida é sonho", ao passo que MAETERLINCK certamente estimulou seu interêsse nas vagas fôrças espirituais do "além"-vida), a forma é indubitàvelmente sua, na qual tempo e espaço se dissolvem a mando do autor, e o enrêdo está quase totalmente subordinado ao tema. O Sonhador, cuja "singular consciência mantém o equilíbrio"

horror excrementício, escreve: "Deverei recusar a Rainha do Amor/ Porque ela se ergueu do lôdo malcheiroso?" Escrevendo a Siri, STRINDBERG usa imagens análogas: "Estais caminhando na imundície... Vós, a rainha da fronte banhada pelo sol!" O próprio ato de escrever chega a parecer também sujo a STRINDBERG. A Siri, diz: "Posso obter poesia da imundície, se tiver de o fazer"; e a Harriet afirma: "Pôr as coisas em palavras é degradar — converter a poesia em prosa!" Algum tempo depois, STRINDBERG passou a crer que o próprio ato de viver era sujo, e a única coisa pura e limpa era a morte.

entre os personagens cindidos, duplicados e multiplicados é, evidentemente, o próprio STRINDBERG, que também está presente como o Oficial, o Advogado e o Poeta, e, possìvelmente, como *Filha* de Indra. Segundo êle descreve o Sonhador, em seu prefácio, "para êle não existem segredos, incongruências, escrúpulos ou lei. Não condena nem absolve, mas apenas relaciona e como, no seu todo, há mais dor que prazer no sonho, um tom de melancolia e de compaixão por todos os sêres e coisas vivas perpassa no fluir narrativo".

Por causa da ausência de "segredos", *O Sonho* é ainda mais auto-exploratório do que *O Pai;* mas, embora constitua uma revelação direta do inconsciente de STRINDBERG, está quase inteiramente livre de qualquer queixa pessoal. Para STRINDBERG, o drama já deixou de ser um ato de vingança e converteu-se num meio de exprimir "compaixão por tôdas as coisas vivas". Em *O Sonho,* o mundo é um conglomerado pestilento de vapôres ou emanações; as misérias da humanidade excedem de longe os seus prazeres; mas, por tais razões, os humanos devem ser perdoados e dignos de piedade. O tom predominante de pesar da obra promana no sentido que o autor possui das contradições da vida, algumas das quais são sugeridas pelo Poeta na cena da Gruta de Fíngal. Após deparar com os restos naufragados de navios chamados *Justiça, Amizade, Paz Dourada* e *Esperança,* êsse Poeta oferece uma petição a Deus, na forma de perguntas angustiadas.

Por que nascemos como animais?
Nós, que provimos de Deus e Homem,
Cujas almas anseiam por cobrir-se
De outra coisa que não seja êste sangue e imundície.
Deve a imagem de Deus ganhar sabedoria?

A Filha de Indra silencia ràpidamente estas perguntas rebeldes ("Basta. A obra não pode condenar o mestre! O enigma da vida ainda está por resolver"), mas é a decifração dêsse penoso enigma da existência que constitui a finalidade da peça. Por conseqüência, a obra está estruturada em contrastes, conflitos e contradições similares: Corpo *versus* Espírito, Pôrto Seguro *versus* Encalhe, Inverno *versus* Verão, Norte *versus* Sul, Beleza *versus* Fealdade, Fortuna *versus* Infortúnio. Amor *versus* Ódio. Os próprios sons da peça comunicam o sentido strindberguiano da dissonância da vida: uma tocata de Bach em compasso quaternário é tocada concorrentemente com uma valsa; uma sinêta de alarme ressoa no intervalo de cada quarto ou quinto harmônico da partitura de cordas. Assim, nesta obra, a própria vida não passa de uma luta desordenada e caótica entre opostos, e o movimento da peça é no sentido de explicar a causa dessas divisões.

À semelhança do *Fausto,* a peça principia com um prólogo no Céu, um colóquio celestial sôbre a sorte dos mortais. O deus Indra explica à sua Filha que a Terra é justa e opressiva, ao mesmo tempo, porque "a revolta, seguida pelo crime", destruiu sua beleza quase perfeita. Escutando o clamor de vozes humanas que se eleva de baixo, êle decide enviar sua Filha, através de nuvens de vapor pestilento, para determinar se as lamentações humanas estão justificadas. A Filha de Indra, ao descer, torna-se a personagem central da peça. Numa indicação de como STRINDBERG se afastou bastante da sua antiga misoginia, ela é — como a Eleonora de *Páscoa* — um "Cristo feminino", expressando a simpatia do autor pelo destino da humanidade e sua disposição para redimir o homem compartilhando dos sofrimentos do homem. Ela também é o Eterno Feminino de STRINDBERG; cada homem encontra na doce e tolerante natureza da Filha de Indra a realização do seu próprio ideal particular. Para o Oficial, o primeiro dos representantes oníricos de STRINDBERG, a Filha é Inês, "uma filha do céu", e no seu encontro com essa personagem amargurada, a Filha já começa a ver alguma razão para as queixas humanas. Êle está encarcerado num Castelo que cresce, no decorrer da ação, do estêrco e lixo dos estábulos. Comparado às flôres (elas "não gostam de estrume, por isso crescem o mais depressa que podem para a luz ... para desabrocharem e morrer"), o Castelo é uma imagem da própria vida: o espírito humano, tentando fugir ao corpo excrementício, aspira à ascensão para os Céus, mas está sempre com as raízes mergulhadas na imundície.[24]

---

[24] Na *Sonata dos Espectros,* STRINDBERG usa a imagem do Jacinto, da mesma maneira. O bulbo está enterrado na terra; o caule é o eixo

Contra êste paradoxo da vida, o Oficial protesta veementemente, desferindo com a espada golpes sôbre a mesa, em seu "duelo com Deus", pois apesar de sua ânsia de ascensão, também êle está atolado na lama. Tal como o Capitão de *O Pai,* êle é outro Hércules, condenado a executar um trabalho desagradável: deve "tratar dos cavalos, limpar os estábulos e remover o estêrco". Aprisionado em eterna adolescência, está sendo punido por um pecado infantil, pois consentiu, certa vez, que seu irmão fôsse acusado do roubo de um livro que êle próprio fizera em pedaços e escondera num armário. Quando a Filha se oferece para libertá-lo do Castelo (isto é, de seus mêdos e culpas neuróticos), êle fica, porém, igualmente duvidoso: "De um modo ou de outro, eu sofrerei!" E quando o tempo e o espaço se dissolvem, retornando à infância do Oficial, vemos por que a idade adulta é tão penosa quanto a adolescência. Nesta cena, o Pai do Oficial deu à Mãe um xale de sêda — ainda um símbolo de compaixão maternal para STRINDBERG. Mas ela entrega-o a uma criada pobre, e o Pai sente-se ofendido. Nesta vida de areias movediças, o que para uma pessoa parece ser um ato generoso é um ato de maldade para outra; tôda a existência é sofrimento; e, como a Filha observa agora e no decorrer de tôda a peça, "a espécie humana é digna de pena".

Mas a Filha, acreditando ainda na redenção terrena, exclama: "O Amor tudo redime!" E a cena dissolve-se de nôvo, para a primeira demonstração de que ela está errada. A cena é a porta dos artistas de um teatro, muito parecida com o local onde STRINDBERG costumava esperar por Harriet, ao terminarem as sessões no teatro onde ela trabalhava, e o motivo da cena é... esperar. Aguardando Vitória, anseio do seu coração, com um ramo de flôres na mão, está o Oficial, agora libertado do Castelo. Mas Vitória não aparece. O Tempo passa, com um movimento acelerado de luzes; o Oficial envelhece e suas roupas gastam-se; as rosas murcham. A Filha senta-se com o Porteiro, tendo retirado dos ombros

da Terra; e a flor de seis pontas é uma estrêla. Buda espera que a Terra se converta em Céu, isto é, que o Jacinto desabroche, aspirando a alturas muito acima de suas raízes enterradas. Tanto o Castelo como o Jacinto, evidentemente, são também imagens fálicas — o órgão sexual mergulha no lugar do excremento.

o xale (que já foi o da Mãe), cuja côr agora é acinzentada, por ter absorvido a miséria humana. Pois ninguém está contente, exceto um afixador de cartazes que, depois de ter esperado cinqüenta anos, realizou o desejo do *seu* coração: uma rêde e uma cabana de pesca, pintada de verde. Contudo, até êle vai ficando descontente, com o passar do tempo: a rêde "não era exatamente o que eu tinha em mente" e a cabana não era tão verde quanto êle pretendia. Sofrendo as tragédias duplas de obter e não obter o que se quer, todos no mundo se afligem de infelicidade. Mas, atrás de uma porta em forma de trevo (o Oficial, ao dar-lhe um empurrão, tem uma *intermittence du coeur,* recordando o armário culposo de sua juventude) está a explicação da miséria humana e o segrêdo da vida. Contudo, a Lei proíbe que se abra essa porta.

A cena dissolve-se, mais uma vez, retornando ao gabinete do Oficial, onde a Filha e o Oficial esperam conseguir que a porta seja aberta. Todos os presentes se tornaram mais feios, por causa de "indescritíveis sofrimentos". E o rosto do Advogado, tal como o xale da Mãe, está desfigurado pela absorção do crime e maldade humanos. O segundo dos representantes de STRINDBERG no sonho, o Advogado, divide com a Filha algumas das qualidades do Cristo. Tal como Jesus, tomou sôbre si todos os pecados do mundo; e, ainda como Jesus, está em conflito com as autoridades legítimas, que o condenam por defender os pobres e mitigar as penas dos culpados. Quando lhe é negado o seu diploma em Leis, durante uma procissão acadêmica, o xale da Filha torna-se branco e ela coloca no Advogado uma coroa de espinhos. Mas como também êle é um rebelde, em discussão com Deus, a Filha deve-lhe explicar as razões da injustiça: a vida é um fantasma, uma ilusão, uma cópia invertida do original.[25] E as quatro Faculdades (Teologia, Filosofia, Medicina e Direito) são apenas vozes no manicômio, cada uma delas reivindicando a sabedoria para si própria, enquanto flagelam o são e o virtuoso.

---

[25] Esta idéia, como tantas outras, foi provàvelmente encontrada por STRINDBERG em NIETZSCHE, que escreve em *Assim Falou Zaratustra:* "Êste mundo, o eternamente imperfeito, uma eterna contradição e imagem imperfeita... uma alegria embriagadora para o seu imperfeito criador..."

Decidida a pôr à prova a sua teoria de redenção através do amor, a Filha desposa o Advogado. Mas é nesta familiar cena doméstica de STRINDBERG que os conflitos irreconciliáveis da vida são mais angustiadamente dramatizados. Enquanto Cristina, a Criada, vai tocando o ar todo para fora do apartamento, o casal trava discussões violentas sôbre seus gostos conflitantes em comida, mobiliário e crenças religiosas. Nenhum dêles está certo nem errado. É simplesmente uma condição da vida que as simpatias de um sejam as antipatias de outro, "o prazer de um é a dor de outro".[26] A Filha, sufocando na casa, prêsa ao marido pelo filho de ambos e revoltada pela imundície da circunvizinhança, sente-se "morrer neste ar". E quando o Oficial — agora em boa maré de sorte — entra em busca de sua Inês, a Filha e o Advogado decidem separar-se. O Advogado dissolve o casamento, comparando-o com um grampo de cabelo. Tal como o grampo de cabelo, um casal de esposos permanece uno, seja como fôr que o dobrem — até que o quebrem em dois.

O Oficial decidiu levar a Filha para Pôrto Seguro, a terra do eterno verão do amor jovem, mas um êrro de cálculo arrasta-os para o Ponto de Encalhe, um horrendo lugar calcinado, dominado pelo edifício da Estação de Quarentena.[27] Nessa terra, onde a própria vida é uma forma de prolongada quarentena, os jovens são despojados de suas côres, esperanças e ideais, a sorte converte-se em infortúnio, a mocidade torna-se idade. O terceiro representante onírico de STRIND-

---

[26] Isto, como tudo o mais na peça, é uma percepção que STRINDBERG obteve através de sofrimento pessoal. Como êle escreve no *Inferno:* "A Terra, a Terra é o inferno, a prisão construída por uma inteligência superior, de um modo tal que não posso dar um passo sem afetar a felicidade dos outros, e os outros não podem ser felizes sem me causar sofrimento".

[27] A Estação de Quarentena inspira-se ìntimamente no Inferno Excrementício de SWEDENBORG. Descrevendo o seu inferno, em *Inferno,* STRINDBERG reconhece-o como "o país de Klam, o país da minha bacia de zinco, real como na vida. A concavidade do vale, os outeiros cobertos de pinheirais, as florestas negras, o desfiladeiro com um riacho, a aldeia, a igreja, a casa do pobre, a estrumeira, a pocilga dos porcos, tudo ali está".

BERG intervém nessa altura: é o Poeta visionário, que consubstancia o tema da oposição. Alternando entre o êxtase e o cinismo, traz um balde de lama, no qual se banha. O Funcionário da Quarentena explica que "êle vive tanto nas esferas superiores que sente a nostalgia da lama", o que leva o Oficial a comentar: "Que estranho mundo de contradições!" Contudo, mesmo no Pôrto Seguro, o paraíso celestial, as contradições desfiguram a atmosfera de festa. O prazer do rico só é alcançado através do sofrimento do pobre; o amor saciado da formosa Alice deixa as paixões da feia Edite por apaziguar; o "mais invejado mortal no lugar" é cego. Mesmo nesse lugar, em resumo, a felicidade é fugidia e efêmera; e o único caminho para reter o prazer é morrer no momento de o sentir, como um casal de noivos decide fazer, afogando-se ambos no mar.

Sem dúvida, é uma visão sombria a que oferece esta obra, combinando o angustioso sentido de vaidade do Eclesiastes com o lamento sofocliano de que seria melhor nunca ter nascido. Contudo, apesar de sua convicção de que a vida é sofrimento universal, STRINDBERG parece ter exonerado os sêres humanos das responsabilidades pelo mesmo. Não é a humanidade, mas o sistema que é mau — não o caráter humano, mas as imutáveis condições da existência. Pois, como nos ensina a cena do Mestre-escola, em que o Oficial, uma vez mais aprisionado na adolescência, é forçado a aprender suas lições, repetidas vêzes, como uma criança, a vida assume a forma de uma eterna recorrência, um ciclo de retôrno que derrota todos os esforços de progresso, mudança ou desenvolvimento.[28] "O pior de tudo", como o Advogado diz à Filha, "são as repetições, as reiterações. O retrocesso. Ter de repetir as lições". Colhido em sua própria compulsão para as repetições, encerrado no padrão de sua neurose, STRINDBERG encontrou em seu tormento pessoal a angústia universal da humanidade, em que cada um é obrigado a repetir erros, apesar da consciência do êrro. Assim, quando a porta em forma de trevo se abre finalmente, descobre-se que o segrêdo da vida vem a ser... nada. A área para além dessa porta é um vasto, um imenso vazio.

---

[28] EVERT SPRINCHORN, em seu interessante artigo "The Logic of *A Dream Play*", em *Modern Drama*, dezembro de 1962, demonstra como STRINDBERG imprime êsse desenvolvimento cíclico à própria estrutura da peça — o que já fôra feito na Parte I de *A Estrada de Damasco*.

Condenada pelas autoridades legítimas, por trazer a verdade ao homem,[29] a Filha achou que já conhecera o bastante. Sofreu com tôda a humanidade — mais profundamente que outros, em virtude de sua natureza sensível — e agora sabe que a queixa humana é justificada. Desembaraçando-se de seus vínculos terrenos, enquanto seus companheiros lançam suas mágoas nas chamas purificadoras, a Filha prepara-se para deixar o mundo. Mas, primeiro, deve dar a resposta ao enigma do Poeta, explicando a origem dos conflitos a que ela assistiu. Sua interpretação, expressa em imagens da filosofia budista e hindu, é a perfeita simbolização do dualismo de STRINDBERG. Na aurora do tempo, diz ela, quando Brama, "a divina fôrça primeva", consentiu ser seduzido por Maia, a "Mãe do Mundo", o fruto resultante foi o mundo — desde então composto de elementos espirituais e carnais, masculinos e femininos, sagrados e profanos. Tentando fugir à matéria feminina, os descendentes de Brama desejaram "renúncia e sofrimento", mas isso, por sua vez, colidia com a necessidade que êles sentiam de amor sexual. Puxado em duas direções, ao mesmo tempo, atraído para o Céu e arrastado para a Terra, o homem tornou-se vítima de "conflito, discórdia e incerteza" — o "coração humano está dividido em dois" — e é por isso que a calma imortal está revestida de "sangue e imundície". Tendo dado sua resposta, a Filha abençoa o Poeta, por sua profética sabedoria, e ascende até Indra, enquanto o Castelo desabrocha num gigantesco crisântemo. Assim conclui o sonho, pois o Sonhador desperta nesse momento; é a visão orgíaca do Poeta, seu espírito vestido com as visionárias roupas domingueiras; mas é também a contínua aspiração da alma, após a morte do corpo.[30] Sòmente na morte, parece estar dizendo STRINDBERG, existe redenção — pois só na morte as contradições são resolvidas, e a repugnância carnal finalmente acalmada.

---

[29] É outra idéia nietzschiana, a de que Cristo foi crucificado pelos podêres da justiça legítima: "E acautelai-vos contra os bons e justos!" afirma em *Zaratustra*, "Êles crucificariam sem hesitar aquêles que engendram sua própria virtude — odeiam os solitários".

[30] A imagem do Castelo, em sua explosão floral, como sugeriu o PROF. SPRINCHORN, é claramente sexual; e é significativo que STRINDBERG, como a maior parte dos românticos, identifique o sexo com a morte.

Também foi sòmente através da morte que STRINDBERG conseguiu resolver suas próprias contradições. Quando sucumbiu ao câncer, em 1912, apertando uma Bíblia contra o peito e murmurando "Tudo está expiado", encontrara, finalmente, o seu caminho para aquela paz que, em parte enamorado da morte, estivera buscando durante tôda a sua vida desperta. Os seus conflitos íntimos quase o haviam rasgado em dois; mas sua arte é testemunho do fato de que êle jamais se rendera a seu próprio desespêro. Sempre envergonhado de ser humano, STRINDBERG rejeitou tão completamente o mundo externo que, com freqüência, estêve à beira da loucura. Mas, com exceção dos seus anos mais conturbados, êle foi habitualmente capaz de converter a patologia num drama pungente, poderoso e profundo. Essa transformação foi, talvez, sua realização mais impressionante, pois sua arte estava num constante estado de fluxo, cedendo sempre às pressões do seu inconsciente. Quando aprendeu a controlar sua misoginia, nos últimos anos, e a atenuar sua resistência ao princípio feminino, enfrentou a vida com o quietismo de um santo budista, sacrificando sua masculinidade arrogante à necessidade de esperar, à paciência, provações e expiação. Mas, embora seu estado de espírito tenha mudado e o espírito purificado, seu duelo com Deus jamais se afastou da superfície. Seu descontentamenteo rebelde, expresso através de uma dramaturgia de perpétua oposição, encontrara simplesmente uma saída na insatisfação com a essência da própria vida. STRINDBERG deixou instruções, antes de morrer, para que no seu túmulo fôsse inscrita a divisa de *Crimes e Crimes*: AVE CRUX SPES UNICA. Mas em vista de sua inquietação e incerteza da vida inteira, e de sua incapacidade para se comprometer com qualquer credo, um epitáfio mais apropriado poderia ser composto com os derradeiros versos de sua última peça, *A Estrada Real*:

Aqui repousa Ismael, o filho de Agar,
Cujo nome já foi, certa vez, o de Israel,
Porque travou um duelo com Deus
E não cessou a luta enquanto não foi abatido,

Derrotado por Sua bondade tôda-poderosa.
Ó Eterno! Não largarei Tua mão,
Tua áspera mão, a menos que Tu me abençoes.
Abençoa-me, à Tua criatura que sofre,
A que sofre Teu remoto dom de vida!
Primeiro eu, o que mais sofre
E cujo maior tormento foi êste:
Não ter podido ser o que ansiava ser!

Com sua obra em nossas mãos, é perfeitamente claro que essa eterna luta de rebelde contra Deus constitui a chave da sua grandeza. E a glória de sua arte é que, apesar de sua perpétua insatisfação consigo próprio, poucos possam desejar a STRINDBERG que tivesse sido diferente do que êle foi.

CAPÍTULO IV

Anton Checov

SENDO ANTON CHECOV o mais delicado, o mais sutil e desapaixonado de todos os grandes dramaturgos modernos, presta-se a discussão se êle tem ou não, apropriadamente, cabimento nesta análise. Creio que o seu título de dramaturgo rebelde pode ser estabelecido, efetivamente, nem que o seja apenas de um modo parcial. Contudo, mesmo isso precisa ser provado. É certo que, à superfície, a arte de CHECOV não promete qualquer evidência sôbre suas inclinações rebeldes. Um arranjo aparentemente arbitrário de paisagens, pormenores de caracterização dos personagens, diálogos despretensiosos, silêncios, mutações de ritmo e pendor poético, eis a superfície que constitui a tentativa mais convincente de verossimilhança dramática de todo o teatro moderno; e em vez de ser agitado pelas energias da dissensão, impressiona muitos observadores por sua natureza singularmente suave e plácida. Por outra parte, a superfície checoviana induz ao engano e, apesar de tôda a sua densidade e contextura, não é impenetrável. Por baixo, existem abismos de teatralidade, fervor moral e revolta; e entre a superfície e êsse substrato há uma constante tensão irônica. Isto não significa, porém, que a superfície checoviana possa ser ignorada; é por demais essencial à compreensão do todo harmônico de sua arte, para que a consideremos simples subterfúgio. Ao procurarmos compreender os motivos e intenções íntimas de CHECOV, devemos ter cuidado em não menosprezar suas mais óbvias realizações estéticas; ao tentarmos desenterrar as raízes de sua revolta, devemos escavar delicadamente, para não perturbar aquela harmonia em que a realidade e a rebelião coexistem, em perfeita postura e equilíbrio.

Na verdade, a revolta de CHECOV assume uma forma inteiramente diferente de qualquer outra já considerada. É uma revolta por caminhos indiretos — muda, objetiva, desapaixonada. IBSEN e STRINDBERG, sustentados ambos por um romantismo revolucionário, estiveram ocupados com o atrito entre suas rebeldias *pessoais* e as fôrças antagônicas da realidade social, religiosa e metafísica. Mas CHECOV, excluindo inteiramente as afirmações pessoais, está totalmente desinteressado, ainda que de maneira indireta, numa arte autobiográfica. Além de ser o mais modesto e menos presunçoso dos homens ("Perdoe-me por impor-lhe a minha personalidade", implora êle a SUVORIN, num tom característico), CHECOV é o mais impessoal dos autores dramáticos. E, em vez de entrar em conflito com o princípio da realidade, contenta-se em fazer da realidade a soma e substância de sua arte. Assim, CHECOV não usa o drama como um veículo de auto-realização individualista (IBSEN) nem como um meio de auto-expressão exorcista (STRINDBERG), mas, pelo contrário, como uma forma de descrição daquele mundo fluido para além do eu, em que o autor funciona apenas como testemunha imparcial.

Isto soa a naturalismo e, com efeito, CHECOV (pelo menos, na parte inicial de sua carreira) define seus objetivos, usualmente, de acôrdo com os princípios naturalistas. "A literatura chama-se artística", escreveu êle em 1887, "quando descreve a vida como realmente é. Sua finalidade é a absoluta e honesta verdade". Noutro lugar, êle declara que o escritor deve ser "tão objetivo quanto um químico", renunciando "a tôdas as atitudes subjetivas" ao apreender a qualidade da vida "tal como ela é". Em sua resistência ao romantismo subjetivo, CHECOV vai ainda mais longe. Afirma que as personagens de ficção devem ter uma existência completamente independente do juízo e opiniões pessoais do autor. Assim escreveu em 1888:

> O artista não deve ser um juiz de suas personagens ou do que elas dizem, mas ùnicamente, um observador objetivo.

> Escutei uma confusa e indecisa conversa de dois russos sôbre pessimismo e assim devo transmitir essa conversação da mesma forma em que a ouvi, mas compete ao júri, isto é, aos leitores, conferir-lhe uma avaliação. O meu papel é apenas o de ter talento, isto é, estar apto a projetar luz sôbre algumas figuras e falar a linguagem delas.

A missão do talento consiste, pois, em ser um "bisbilhoteiro" ideal — um neutro escrivão de justiça que comunica os fatos a um "júri" sem desvirtuar nem comentar: "O júri que dite sua sentença a respeito dêles", acrescentou CHECOV, dois anos depois, "a minha tarefa consiste, ùnicamente, em mostrá-los [aos fatos] como são". Esta é a linguagem do cientista literário (STRINDBERG e IBSEN formularam semelhantes pretensões científicas no decurso das respectivas carreiras) e CHECOV certamente faz jus a considerar-se um escritor científico. Sejam quais forem as modificações que ocorram em seu credo estético, êle nunca abandona a sua devoção desinteressada ao natural nem a sua fidelidade "à absoluta e honesta verdade".

Contudo, CHECOV não é, realmente, um naturalista. Apesar de seu distanciamento — sua extraordinária capacidade para imitar a realidade — êle não pode suprimir inteiramente suas atitudes pessoais nem abster-se de julgar suas personagens. Suas peças refletem simpatia pelo sofrimento humano e sua indignação pelo absurdo humano, alternando entre estados de indisfarçável, patética emoção, e lampejos de humor irônico, assim desqualificando-as como simples fragmentos de vida. Na verdade, se CHECOV é um realista desprendido, permitindo que a vida prossiga de acôrdo com suas próprias leis, êle é também um moralista comprometido, dispondo a realidade de um modo particular a fim de suscitar algum comentário sôbre a mesma. Em 1890, afirmava: "Quando escrevo, confio plenamente no meu leitor, partindo do princípio de que êle próprio adicionará os elementos subjetivos que faltam na narrativa". CHECOV, o moralista, paira nas profundidades de suas peças, expressando-se através de uma ação oculta que, por vêzes, redunda em melodrama, e de um ataque satírico que, algumas vêzes, explode em farsa. Mas, por mais subterrâneo que possa ser, o moralista está sempre ditando o caráter, ação e tema, enquanto o realista reelabora-os a fim de excluir tudo o que pareça maneirismo, subjetivismo ou inaturalmente teatral. Como DAVID MAGARSHACK observou corretamente, a própria estética naturalista de CHECOV mudará no curso ulterior de sua carreira, pois a sua preocupação com a "vida tal qual é" é finalmente modificada por sua crescente convicção de que a "vida tal qual é" é a vida como *não* devia ser.[1]

Essa convicção, como veremos adiante, é a base da revolta de CHECOV. Mas antes de examinarmos os detalhes dessa revolta, será conveniente investigar em que difere CHECOV da tradição rebelde, tal como IBSEN e STRINDBERG a representam. Com efeito, é a resistência de CHECOV ao drama romântico que determina, amplamente, a sua forma ímpar e empresta à sua própria rebelião o tom pungente e a originalidade especiais de sua obra.

Em primeiro lugar, é claro que a antipatia de CHECOV pela rebelião subjetiva afeta as suas atitudes em relação à forma dramática. IBSEN e STRINDBERG, ocupados em descobrir novos ângulos que permitam dramatizar suas relações em mudança com o mundo externo, são ambos únicos por suas experiências formais. Mas as formas de CHECOV são fixas. Evitando a autodramatização, êle parece mais preocupado em refinar uma visão imutável da realidade objetiva — geralmente consubstanciada na mesma classe de personagens, a mesma espécie de intriga e a mesma estrutura homogênea: a peça realista em quatro atos. MAGARSHACK distinguiu a obra de CHECOV em peças de "ação direta" (*Platonov, Ivanov, O Demônio de Madeira*) e peças de "ação indireta" (*A Gaivota, Tio Vânia, As Três Irmãs, O Cerejal*), mas, embora esta distinção seja extremamente valiosa ao sugerir como CHECOV tornou seus conflitos cada vez mais recessivos, indica mais um refinamento da técnica do que uma revisão radical da forma. De fato, a primeira e a última das peças de CHECOV, de dimensões ortodoxas, mostram maior coerência formal do que quaisquer duas obras sucessivas de IBSEN ou STRINDBERG: suas ferramentas ficam mais afinadas, mas os materiais continuam sendo essencialmente os mesmos. Ao tentar urdir uma ilusão convincente da realidade, CHECOV aplica seus recursos técnicos a uma implacável excisão do falso e melodramático, em vez de usá-los para descobrir novos estilos de arte dramática. Depois de escrever *O Cerejal*, CHECOV vangloria-se — significativamente — não de que a peça seja um avanço formal, mas de que "não há nela um único tiro de pistola".

---

[1] Na realidade, MAGARSHACK afirma que CHECOV desenvolveu um conceito de "vida como devia ser", mas isto sugere uma atitude mais concreta em relação ao futuro do que CHECOV jamais revelou. CHECOV nunca formulou um programa de mudanças sociais, políticas ou religiosas, e era contra os seus princípios introduzir semelhante programa em suas peças. MAGARSHACK tenta apoiar seu argumento com a citação da seguinte carta que CHECOV escreveu a SUVORIN em 1892: "Os melhores [escritores clássicos] são realistas e descrevem a vida tal qual é, mas em virtude de cada linha estar impregnada, como se fôsse uma seiva, pela consciência de uma finalidade, as pessoas sentem, em aditamento à vida como ela é, a vida como deve ser... E nós? Nós descrevemos a vida tal como é, mas recusamos dar mais um passo sequer. Não temos finalidades próximas nem remotas, e nossas almas são tão lisas e nuas quanto uma mesa de bilhar. Não temos política, não acreditamos em revolução, negamos a existência de Deus, não temos mêdo de fantasmas... Mas aquêle que nada quer, que nada espera e nada teme não pode ser um artista". Êste trecho revela o desejo de CHECOV de um propósito artístico mais elevado do que a mera representação, mas dificilmente prova que êle possua qualquer idéia sôbre "a vida como devia ser". Muito pelo contrário, indica estar CHECOV cônscio de que o seu moderno ceticismo destruiu, para êle, a possibilidade de qualquer idealismo político ou religioso. Discordo de MAGARSHACK nesta e noutras questões concomitantes, mas devo bastante a seu perceptivo estudo *Chekhov the Dramatist.*

Embora seja perigoso procurar as opiniões de CHECOV em sua obra, é possível que as suas atitudes em relação às experiências formais estejam expressas em *A Gaivota* — uma peça que se ocupa, em grande parte, da função do artista criador. Na peça onírica de Treplev — um incipiente dramaturgo simbolista que percorre "uma estrada pitoresca, sem um objetivo definido" — CHECOV talvez esteja satirizando as experiências então em voga da vanguarda maeterlinckiana, que "descreve a vida não como é e não como devia ser, mas tal como a vemos em nossos sonhos". Isto, pelo menos, é o credo artístico de Treplev e um dos propósitos da peça é fazê-lo compreender a futilidade de suas experiências: "Estou cada vez mais convencido de que não se trata de uma questão de formas novas ou velhas; o que interessa é que um homem deve escrever sem pensar em formas, escrever aquilo que de sua alma jorrou livremente". Podemos, com segurança, partir do princípio de que CHECOV abordou o drama da seguinte maneira: acreditando que, ao exprimir honestamente sua visão, a forma apropriada evoluirá por si mesma. Tècnicamente, claro, tal critério gerou problemas tremendos, visto que o drama, por sua própria natureza, exige coesão e clímax emocional, e CHECOV teve de aprender como recriar a vida no palco de um modo natural, mas também ordenado e interessante. A solução de CHECOV para êsse dilema, uma das grandes conquistas técnicas do palco moderno, foi realizar uma síntese entre a teatralidade e a realidade, guiando acontecimentos que não parece terem meios visíveis de propulsão e desenvolvendo uma forma que parece não ser forma alguma. Através de uma conspícua experimentação teatral, o autor torna-se mais importante do que os seus materiais, e CHECOV estava decidido a evitar até semelhantes manifestações indiretas da sua personalidade.

Relutante em assinalar a sua presença através da manipulação da forma, CHECOV era ainda mais relutante em fazê-lo através de suas personagens. Tôdas as peças se desenrolam sem *raisonneurs* ou representantes do autor e em suas obras maduras faltam, inclusive, personagens nìtidamente centrais: os quatro dramas principais são retratos de grupo da vida da classe média rural, dos quais os indivíduos se destacam, ocasionalmente, para solos, duetos ou trios, mas sem assumirem jamais a proeminência de um protagonista. CHECOV, por razões óbvias, não é capaz de identificar-se o bastante com qualquer personagem para torná-la central; mas ainda que pudesse, a personagem manter-se-ia, sem dúvida, firmemente não-heróica. Na verdade, ao contrário de IBSEN — que também tentou criar peças de grupo sôbre tipos médios seus contemporâneos, mas nunca foi capaz de fazê-lo sem um protagonista — CHECOV não alimenta qualquer admiração secreta pelo comportamento heróico. De fato, êle acha os heróis dramáticos convencionais uns sêres enfatuados, românticos e melodramáticos, quer dizer, incompatíveis com o comportamento observável:

> Exige-se que o herói e a heroína sejam dramàticamente eficientes [escreve êle]. Mas na vida as pessoas não se dão

> tiros, ou enforcam, ou apaixonam, ou proferem frases brilhantes de minuto em minuto. Gastam a maior parte do tempo comendo, bebendo, correndo atrás de mulheres ou homens, dizendo banalidades. Portanto, é necessário que isto se mostre no palco. Devia ser escrita uma peça em que as pessoas entram e saiam, jantem, falem do tempo ou joguem cartas, não porque o autor assim o queira, mas porque assim acontece na vida real. A vida no palco deve ser como realmente é, e as pessoas também deviam ser como são — e não colocadas em pernas de pau, para que pareçam maiores.

CHECOV, portanto, retira as "pernas de pau", observando seus personagens na rotina trivial da vida cotidiana e procurando o gesto vulgar, mesmo na vida dos homens mais dotados.[2]

Também dispensa os vilãos. As peças de CHECOV não estão isentas de figuras malévolas, mas o autor salienta, invariàvelmente, aquelas características que mais as aproximam do lugar-comum. Êste ataque às categorias convencionais de personagens constitui uma intenção consciente, e êle exprime orgulho sempre que o efetue. Depois de escrever *Ivanov*, por exemplo, vangloria-se: "Não há um só vilão ou anjo em minha peça (embora eu não resistisse à tentação de nela pôr alguns bufões)". Pois enquanto os bufões são perfeitamente compatíveis com o sentido irônico de vida de CHECOV, os heróis e vilões são estereótipos do melodrama, um gênero que êle particularmente detestava. De fato, CHECOV ridiculariza freqüentemente a mística herói-vilão, que êle herdara do palco tradicional, colocando sobretudo em contraste os conceitos estereotipados de personagem com os mais humanos e naturais. Em *Ivanov*, por exemplo, a peça gira em tôrno de várias interpretações artificiais do comportamento de Ivanov. Sacha, uma jovem impressionável, e o Dr. Lvov, um homem intransigente e mesquinho, classificam-no de acôrdo com as convenções literárias: Sacha vê Ivanov como um Hamlet, um homem superior para ser reverenciado e redimido, ao passo que o Dr. Lvov o encara como um Tartufo desumano e egoísta, a ser denunciado e execrado. Contudo, o ponto de vista de CHECOV é que Ivanov não é herói nem vilão, mas, simplesmente, um homem comum, fraco, consumido na compaixão por si próprio e sujeito aos impulsos neuróticos fora de seu contrôle.[3]

---

[2] CHECOV, como tantos dramaturgos modernos, foi atacado pelo fato de recusar a idealização de suas personagens. Sua resposta é instrutiva: "Tenho sido freqüentemente acusado, até por TOLSTÓI, de escrever sôbre trivialidades, de não ter quaisquer heróis positivos — revolucionários, Alexandres da Macedônia... Mas onde irei arranjá-los? Sentir-me-ia bastante feliz se os pudesse obter! Mas a nossa vida é provinciana, as nossas cidades não são pavimentadas, as aldeias pobres, as massas exploradas. Em nossa mocidade, todos chilreamos alegremente, como pardais, sôbre um monte de estrume; mas quando chegamos aos quarenta, já nos sentimos velhos e começamos a pensar na morte. Que magníficos heróis nós somos!"

Isto sugere outra razão para o antagonismo de CHECOV, relativamente a heróis e vilões: sua concepção mais sofisticada e interiorizada de personagem. IBSEN e STRINDBERG, influenciados pela tradição dualista cristã, concebem por vêzes uma ação em têrmos de bem e mal, e dividem suas personagens nessa conformidade: Brand contra o Prefeito; o Doutor Stockmann contra Peter Stockmann; o Capitão contra Laura. CHECOV, desprezando as categorias morais convencionais, está mais na tradição dos gregos, tal como foram ocidentalizados por RACINE, porque êle visiona um mundo onde o bem e o mal não existem como fôrças externas, mas, pelo contrário, se manifestam em confusas lutas internas. Por conseqüência, as personagens de CHECOV — como Fedra, de RACINE (e Natália, de TURGENIEV, em *Um Mês no Campo*) — parecem, com freqüência, menos em conflito com outra personagem do que com suas próprias e débeis vontades; e como tantas personagens das novelas e peças russas, estão de tal modo absorvidas em si próprias que parece, muitas vêzes, não estarem escutando uns aos outros. (A corrente interpretação russa do Hamlet como vítima de sua própria natureza indecisa sugere uma tendência nacional para a interiorização de conflitos.) Na realidade, CHECOV não abandonou o conflito externo; êle progride, inexoràvelmente, nas profundezas de suas peças. Mas, na superfície, CHECOV parece estar analisando os sentimentos psicológicos de suas personagens, quando êles vacilam entre a histeria e a fadiga, e lutam com os incontroláveis impulsos inconscientes.

---

[3] Numa carta a KORELENKO, CHECOV descreve Ivanov da seguinte maneira: "Existem milhares de Ivanovs. É um homem vulgaríssimo, de maneira alguma um herói..." E numa carta a SUVORIN, nessa mesma época, ridiculariza as personagens da peça que tentam interpretar Ivanov segundo preconceitos e estereótipos.

Outro sintoma da antipatia de CHECOV pela rebelião subjetiva é a sua relutância em introduzir suas próprias idéias discursivas ou conceitos filosóficos em suas peças. IBSEN e STRINDBERG podem ser acusados, ocasionalmente, de ventriloquismo dramático — CHECOV quase nunca. Pois ainda que êle possa, na verdade, apoiar algumas das opiniões reiteradas de peça para peça (por exemplo, aquelas sôbre o poder terapêutico do trabalho),[4] essas opiniões nunca se manifestam como declarações pessoais; são propriedade exclusiva das pessoas que as sustentam e servem, primordialmente, para revelar caráter. Quanto às personagens, pròpriamente ditas, CHECOV trata escrupulosamente de mantê-las separadas dêle. Como êle disse numa famosa carta a SUVORIN, suas personagens não nasceram "da espuma do oceano, de idéias preconcebidas, da 'intelectualidade' ou por mero acidente. São o resultado de observação e estudo da vida".

Assim, é uma prática perigosa tentar discernir a posição intelectual de CHECOV pelas suas peças, pois êle está totalmente desinteressado em idéias conceptuais. Como escreveu o perspicaz PROF. KOVALEVSKY, após um encontro com o dramaturgo: "Não tem vestígio algum do que se possa chamar um treino filosófico... No que diz respeito à sua própria filosofia, eu diria que não tem nenhuma. Suas atitudes, em relação àquelas coisas que na Rússia são chamadas *questões candentes,* eram indefinidas". IBSEN tem o seu KIERKEGAARD e STRINDBERG, o seu NIETZSCHE, mas CHECOV grita: "Para o inferno com a filosofia dos grandes dêste mundo!" — e situa sua própria inteligência no fato de que "não minto para mim próprio nem cubro a minha própria vacuidade com os farrapos intelectuais de outras pessoas..." Tentando sempre defender sua obra contra aquêles que "buscam tendências nas entrelinhas", dissocia-se de tôdas as ideologias, exceto a "ideologia" da arte: "Não sou liberal nem conservador, nem evolucionista nem monge, nem indiferente ao mundo. Gostaria de ser um artista livre — e isso é tudo..."[5]

---

[4] As cartas de CHECOV estão cheias de observações sôbre a importância de nos mantermos ocupados. Contudo, êle também disserta, por vêzes, sôbre os prazeres da ociosidade: "A vida discorda da filosofia, não existe prazer sem ociosidade; só o inútil é agradável". As pretensões conflitantes do trabalho e da ociosidade — do uso e da beleza — são, claro, um dos conflitos centrais de suas peças.

Como artista livre, CHECOV introduzirá discussões políticas, sociais e filosóficas em sua obra, porque são fios no tecido da realidade. Mas tem o cuidado de não tomar partido nem sugerir soluções. "O dever do juiz é colocar corretamente as questões diante do júri", observa êle, empregando a sua metáfora favorita do tribunal, "e compete aos membros do júri tomar uma decisão, cada qual de acôrdo com o seu gôsto". Contudo, mesmo essas questões irrespondidas estão subordinadas à cuidadosa apresentação por CHECOV da realidade objetiva, pois assim como tenta proteger suas personagens das convencionais interpretações moralistas dos seus comportamentos, também procura preservar a integridade dêles, como sêres humanos complicados, contra as estreitas definições ideológicas dos mesmos como animais políticos.[6] Assim, CHECOV dotará suas personagens com funções de classe, convicções políticas e atitudes filosóficas, mas nunca as definirá completamente por êsses elementos, mesmo quando elas assim desejam definir-se. Muito do humor de CHECOV procede, de fato, do contraste irônico entre as opiniões de uma personagem e seu comportamento, como se o animal político e o ser humano fôssem, de algum modo, mùtuamente incompatíveis.

---

[5] GORKY — como ERNEST J. SIMMONS nota em sua erudita biografia *Chekhov* — observou essas qualidades em CHECOV, depois do seu primeiro encontro com êle: "Você é, creio eu, o primeiro homem livre que encontrei, um homem que não presta culto a coisa alguma. Que excelente atitude, você considerar a literatura sua primeira e fundamental missão na vida". Embora GORKY achasse a dedicação de CHECOV "excelente", êle próprio era, porém, um escritor muito mais político e não poucas vêzes CHECOV o censurou por seu tendenciosismo.

[6] SIMMONS escreve que, polìticamente, CHECOV era "um gradualista, com um pronunciado sentido de medida" — simpatizando com o fermento revolucionário na Rússia, mas profundamente desconfiado, no tocante a movimentos revolucionários organizados. CHECOV acreditava na transformação não através de partidos, mas de indivíduos de talento: "Acredito nos indivíduos", escreve em 1899. "Vejo a salvação em personalidades individuais, espalhadas por tôda a Rússia — tanto podem ser intelectuais como camponeses — pois ainda que sejam poucas, elas têm a fôrça". Nisto, CHECOV parece-se bastante a IBSEN.

CHECOV é igualmente contrário a afirmações religiosas: talvez seja o mais secular dos dramaturgos em todo o teatro de protesto. "Perdi a minha fé há muito tempo", escreve êle a DIAGHILEV. "É com perplexidade que vejo pessoas religiosas entre a intelectualidade." Tendo perdido Deus, IBSEN e STRINDBERG procuraram algo que ocupasse o Seu lugar; mas em CHECOV o impulso messiânico parece nunca ter sido despertado. Em vez de dramatizar a morte de Deus, CHECOV contenta-se, meramente, em sugerir o vácuo metafísico e analisar suas conseqüências no caráter humano. Em suas peças, portanto, sente-se um enorme vazio, expresso através da melancolia à-toa de suas personagens, mas sem qualquer sentido de transcendência. Pelo fato de ser médico, CHECOV parece ter pouca fé em curas radicais. Escrevendo em 1892, afirma ser um "verdadeiro médico" e, portanto, "plenamente convencido, quase cìnicamente, de que só se pode esperar o pior desta vida". Êsse pessimismo não se reflete no autor, visto que CHECOV, excluindo-se de suas peças, não se conta entre os seus pacientes. Mas êste doutor, não obstante, é muito impotente — tão impotente quanto os médicos de sua ficção. Tendo de enfrentar uma doença incurável — uma doença proveniente da perda de fé, de esperança, de valor — é incapaz de prescrever qualquer coisa mais eficaz do que gôtas de valeriana. Assim, êle fará preleções ao paciente sôbre a responsabilidade dêste em seu estado de saúde, mas apenas pode sugerir algumas mezinhas como preventivos contra o desespêro. Pois enquanto a profunda humanidade de CHECOV o torna simpático, sua inteligência implacável diz-lhe que são poucas as esperanças.

Em todos êsses aspectos, pois — a modéstia da forma, a sofisticação da personagem, a subordinação da idéia —, CHECOV diverge da tradição moderna da revolta dramática. E em cada caso, encontramos sua disciplinada impessoalidade em profundo contraste com a dissensão combativa e subjetiva de IBSEN e STRINDBERG. Entretanto, como já foi sugerido, a impessoalidade de CHECOV é uma característica superficial; e por baixo dessa superfície há um moralista satírico, admonitório, dando forma, selecionando e até julgando de um modo bastante parecido ao dos demais dramaturgos rebeldes. CHECOV, o realista, pretende não ter outra finalidade senão a representação fiel da realidade; mas CHECOV, o moralista, está sempre consciente de um propósito mais elevado que a mera imitação. No mesmo ano, de fato, em que êle escreve "O artista não deve ser o juiz de suas personagens", corrige para "O artista... só deve julgar *sôbre aquilo que entende*". E defendendo-se contra a acusação de falta de propósito, acrescenta:

> O artista observa, escolhe, adivinha, combina — êsses atos pressupõem em si um problema... Se negamos o problema e o propósito na obra criadora, devemos então admitir que o artista está criando sem plano, sem intenção, temporàriamente perturbado...
>
> Você tem razão em exigir uma atitude consciente, por parte do artista, em relação à sua obra, mas você mistura duas idéias: *a solução do problema e a correta apresentação do problema*. Só a última é obrigatória para o artista.
>
> (Carta a SUVORIN, 1888)

Em resumo, CHECOV "observa, escolhe, adivinha, combina" para um fim especial — não para remediar certos males, mas para representá-los fielmente — e é através dessa representação que êle exerce, indiretamente, a função moral de sua arte.

CHECOV prefere sempre conservar seu moralismo subjacente; mas admite francamente, pelo menos uma vez, a sua existência, quando desabafa com o escritor ALEXANDRE TICONOV:

> Tudo o que eu queria era dizer honestamente às pessoas: "Olhai-vos e vêde até que ponto a vossa vida é má e sombria". O que importa é que as pessoas se dêem conta dêste fato; se chegarem a compreendê-lo hão de suscitar à sua volta, certamente, outra vida melhor. Não viverei, sem dúvida, o bastante para vê-lo, mas creio que o futuro será muito dife-

> rente, outra coisa bem diversa da nossa vida atual. E enquanto essa diferente vida não existe, continuarei dizendo às pessoas, repetidamente: "Por favor, compreendam que a vossa vida é má e sombria!"

Apesar do fato de que uma confissão como esta é pouco característica de CHECOV, o que êle aqui afirma está implícito em tôdas as suas principais peças. A vida russa é "má e sombria". Sòmente pode levar à decadência, dissolução e destruição. E se não fôr reformada através de um esfôrço da vontade, uma avalancha virá para varrê-la totalmente.

Assim, a revolta de CHECOV é dirigida contra a qualidade da vida russa sua contemporânea. Mas é dupla, tomando duas direções aparentemente contrárias. Primeiro e mais òbviamente, é uma rebelião contra a indolência, vacuidade, irresponsabilidade e inércia moral das suas personagens — e como essas personagens são típicas da sociedade provinciana da classe superior, também é contra a camada social que elas representam. O julgamento de CHECOV sôbre essas personagens é freqüentemente sugerido por seus comentários extradramáticos a respeito daqueles. Ivanov é um "herói choramingão" a quem falta "ferro no sangue"; Treplev "não tem objetivos definidos e isso levou-o à sua própria destruição". No seu *Caderno de Notas,* êle observa: "Parece-me que nós — pessoas gastas, estereotipadas, banais — tornamo-nos bastante bolorentos... Existe uma vida de que nada sabemos. Os grandes acontecimentos colher-nos-ão desprevenidos, como belas-adormecidas". CHECOV inclui-se nesta sua acusação e a PRINCESA TOUMANOVA salientou, em sua biografia (*Anton Chekhov: The Voice of Twilight Russia*), até que ponto CHECOV sofria a preguiça, o sentimento de deriva e, especialmente, o tédio que afligiam suas personagens dramáticas. Contudo, êsses sentimentos apavoravam-no ("Desprezo a preguiça", escreveu êle, "tanto quanto desprezo a fraqueza e a indolência das emoções") e superou-os, com êxito, através de uma obra significativa. O mesmo não se pode dizer, entretanto, dos seus aristocratas provincianos, estetas encantadores sem fins na vida, para além da própria satisfação, que se tornaram ociosos, inúteis, e cujas carreiras sem rumo lhes alquebraram a vontade.

Num sentido, porém, CHECOV coloca-se ao lado de suas personagens, isto é, na medida em que elas constituem o último reduto do iluminismo, contra a propagação da mediocridade, vulgaridade e analfabetismo da vida russa. E é contra essas fôrças obscurantistas — o ambiente de suas peças — que CHECOV dirige o seu mais vigoroso protesto.[7] Pessoalmente, CHECOV era um viciado apaixonado da "cultura" — que para êle não significava intelectualidade (acha a *intelligentsia* "hipócrita, falsa, histérica, pobremente educada e indolente"), mas, antes, um componente místico e indefinível da humanidade, decência, inteligência, educação, capacidade de realização e vontade. E é de acôrdo com êsses padrões que CHECOV mede, usualmente, o valor dos sêres humanos. Numa longa carta a seu irmão Nicolai, CHECOV começa por acusá-lo de uma "profunda falta de cultura" e depois passa a definir as características das pessoas verdadeiramente cultas, de um modo muito significativo. Entre outras coisas, observa êle, tais pessoas "respeitam a personalidade humana e, portanto, são sempre tolerantes, gentis, corteses e respeitadoras. Deixarão passar despercebidos o ruído, o frio e a carne excessivamente passada, e os ditos espirituosos, e a presença de estranhos em suas casas... São sinceras e temem a mentira como se fôsse o próprio diabo... Não se iludirão a si próprias, a fim de suscitarem simpatias... Não são vaidosas... Desenvolvem um sentido estético". Advertindo Nicolai "para não descer abaixo do nível do seu meio ambiente", CHECOV aconselha-o: "Do que você precisa é de trabalho constante, dia e noite, leitura, estudo, fôrça de vontade perpétuos".

CHECOV, que tinha êle próprio sangue de camponês, previu que os indivíduos cultos podiam surgir de qualquer classe da sociedade, por mais humilde, mas não idealizou (como TOLSTÓI) a gente do campo; e o utilitarismo cru da classe média enchia-o de nojo. Se há um fato genérico da vida russa que o oprime é o crescimento canceroso do relaxamento, imundície, estupidez e crueldade entre a massa humana; e se êle despreza a indolência das suas personagens das classes superiores, é porque também essas estão sendo gradualmente tragadas pela maré, faltando-lhes a vontade de resistir. Pois se a fidalguia russa representa a beleza sem utilidade, o ambiente geral da Rússia é caracterizado pelo uso sem beleza; e os que dispõem de fôrça de vontade carecem profundamente, na maioria das vêzes, da cultura e educação necessárias. O conflito entre as cultas classes superiores e o respectivo meio estupidificante — entre as fôrças da luz e as das trevas — fornece a substância básica da maior parte das peças de Checov, enquanto êle alterna entre os dois lados dessa dupla revolta.

---

[7] SIMMONS observa que o "sentimento de revolta" começou a crescer em CHECOV por volta de 1898, quando se exprime num grupo de estórias versando "a aspiração de liberdade, de liberdade de tôdas as asfixiantes convenções da vida, da arregimentação autoritária, da imbecilidade dos funcionários, de tudo o que tiraniza e rebaixa o espírito humano..." (*Chekhov*, pág. 425).

Assim, conquanto David Magarshack dê, de certo modo, um excessivo realce ao caso, dizendo que as peças maduras de Checov são dramas de "coragem e esperança", êle está perfeitamente certo em destacar o propósito moral subentendido na imitação checoviana da realidade. Checov nunca desenvolveu qualquer programa para "a vida como devia ser". À semelhança de quase todos os grandes artistas, seu protesto e sua revolta são principalmente negativos. E é um êrro interpretar as expressões ocasionais de otimismo visionário que concluem suas peças como provas evidentes de "coragem e esperança" (são mais como defesas desesperadas contra o niilismo e o desespêro). Contudo, também é um êrro supor que Checov compartilha do pessimismo que impregna as suas peças ou do desânimo de suas personagens derrotadas. Todos quantos o conheceram são testemunhas de sua jovialidade, bom humor e desenvoltura; e, se êle sempre esperou que acontecesse o pior, sua esperança era sempre de que ocorresse o melhor. A Checov, o realista, era exigido que transcrevesse rigorosamente as pavorosas condições da vida provinciana, sem falsas afirmações ou um otimismo sem base; mas Checov, o moralista, tem uma secreta crença na mudança. Em resumo, Checov exprime a sua revolta não mediante a descrição do ideal, o que teria violado o seu sentido de realidade, nem pela mera imitação do real, que teria violado o seu sentido de propósito moral, mas criticando o real ao mesmo tempo que o representa. Não comentará a realidade; permitirá que a realidade se comente a si própria. E assim é que, enquanto a superfície de suas peças parece ressumar *tedium vitae* e vapôres espirituais, as camadas mais profundas estão saturadas de energia e dissidência.

Já descrevi algumas das características da camada superior da arte de CHECOV; vejamos agora as camadas mais profundas, pois é aí que a revolta de CHECOV pode ser mais *nìtidamente* observada. Como já descrevi, essa revolta assume duas formas. É dirigida 1) contra as personagens, e 2) contra o meio ambiente, ou as fôrças que estão arrastando as personagens para baixo. Para o primeiro tipo de revolta, CHECOV emprega, usualmente, a farsa; para o segundo, o melodrama.

A farsa e o melodrama são estilos altamente teatrais daquela espécie que CHECOV deplora como inaturais; não obstante, usa-os secretamente, tanto quanto qualquer de seus contemporâneos, embora estejam cuidadosamente disfarçados, na generalidade dos casos. DAVID MAGARSHACK e ERIC BENTLEY chamaram a nossa atenção para o elemento burlesco no drama de CHECOV, geralmente ignorado por STANISLAVSKY, ao encená-lo, e menosprezado por leitores inatentos, demasiado absorvidos no patético checoviano. Um *vaudevilliano* soberbo, CHECOV usa a farsa, livre e francamente, em seus episódios em 1 ato: "Nas coisas em 1 ato", aconselha êle a SUVORIN, "devem-se escrever tolices absolutas — aí reside a fôrça delas". Na sua obra de dimensões ortodoxas, porém, a farsa funciona menos pelo seu valor como tolice do que pelo efeito irônico. As peças de CHECOV, evidentemente, estão repletas de bufões. De fato, com exceção de suas inocentes e jovens heroínas (Nina, Sônia, Irina, Ania), quase tôdas as personagens de CHECOV têm seu lado burlesco. A confusão gaguejante de Treplev, após suas discussões com a mãe; as irremediàvelmente fracassadas tentativas de assassinato, por Vânia; o trambolhão de Trofimov, rolando escadas abaixo, após sua colérica despedida de Madame Ranevsky — são apenas alguns exemplos de como CHECOV esvazia suas personagens a fim de que sôbre elas se formule juízo cômico. Na realidade, CHECOV usa a farsa como um recurso satírico, para nos distanciar de uma personagem de maneira que não haja um envolvimento excessivamente simpático em face de suas pretensas poses de autocomiseração ou melancolia.

Mais interessante, porque mais sutilmente oculto, é o uso do melodrama por CHECOV. E não me refiro apenas aos recursos melodramáticos. (Muitos observadores já comentaram sôbre a fraqueza de CHECOV pelo uso efetivo da cortina ou do pano de bôca, que baixa freqüentemente após um tiro de pistola: um assassinato, um suicídio ou uma tentativa de homicídio ocorre em tôdas as peças, exceto *O Cerejal*, onde um som parecido com uma corda quebrada de harpa e um ruído de picareta substituem o assobiar de balas.)[8] Refiro-me, antes, ao emprêgo por CHECOV da fórmula melodramática. Com efeito, cada uma de suas peças maduras, e especialmente *O Cerejal*, é construída de acôrdo com o mesmo padrão melodramático: o conflito entre o espoliador e suas vítimas — ao passo que a ação de cada obedece ao mesmo desenvolvimento melodramático: as vítimas são gradualmente esbulhadas de seu legítimo patrimônio.

Êsse conflito externo pode ser mais fàcilmente observado se retirarmos tudo o que fôr estranho à intriga (oculta), ignorando por um momento a exploração por CHECOV do motivo e caráter. Em *A Gaivota*, Trigorin seduz e arruína Nina; Madame Arcadina espolia espiritualmente Treplev, seu filho com ares de Hamlet. Em *Tio Vânia*, Ielena rouba o amor secreto de Sônia, Astrov, ao passo que Serebriacov rouba a Sônia sua herança e produz em Vânia uma desilusão que lhe aniquila a alma. Em *As Três Irmãs*, Natacha expulsa gradualmente a família Prozorov de sua mansão provinciana. E em *O Cerejal*, Lopahin expulsa Madame Ranevsky e Gaev, apoderando-se do cerejal e convertendo-o em bairros de veraneio. Em cada caso, o ato central de espoliação é simbolizado através de uma imagem central, representando o que é arrebatado, roubado ou destruído. Em *A Gaivota*, é o pássaro que Treplev mata, identificado com a figura de

---

[8] MAGARSHACK explora êste aspecto e relaciona-o com técnicas teatrais afins, tais como o triângulo amoroso scribiano, que é central em tôdas as peças de CHECOV, exceto *O Cerejal* (e mesmo nesta aparece na subintriga cômica que envolve Iacha, Duniacha e Epiodov). Também devemos notar o uso persistente por CHECOV da cena de amor interrompida — um recurso que êle foi buscar em TURGENIEV. Só um delicadíssimo tratamento dêsse recurso impede que êle pareça *teatral* (em *Ivanov é* realmente teatral).

Nina, que também foi destruída por um homem que "nada tinha de melhor a fazer". Em *Tio Vânia*, é a floresta, "um quadro de gradual e inconfundível degenerescência", associada às vidas da família, degenerando através da pura inércia. Em *As Três Irmãs*, é a casa Prozorov, finalmente esvaziada por Natacha como se um ninho de térmitas a tivesse minado por dentro. E em *O Cerejal*, *claro*, é o famoso cerejal, retalhado em pedaços pela picareta comercial. Com a possível exceção de *A Gaivota*, cada peça dramatiza o triunfo das fôrças das trevas sôbre as do esclarecimento, a decadência da cultura no cruel mundo moderno.

O que nos impede de ver essas configurações melodramáticas é a maneira extraordinária como elas foram escondidas. Tècnicamente, a camuflagem mais eficiente a que CHECOV recorre é enterrar a intriga (o conceito de "ação indireta" de MAGARSHACK), de maneira que os atos mais violentos e os clímax emocionais ocorram fora do palco ou entre os atos. Por êste método, CHECOV consegue evitar a crise melodramática e obscurecer o conflito externo, mergulhando o evento em si e concentrando-se no seu desfecho. Em segundo lugar, CHECOV conclui a ação antes da convencional inversão melodramática, ou seja, a vitória final da virtude sôbre o vício; no seu lugar, colocou uma inversão de sua própria lavra, na qual as personagens derrotadas, desembaraçando-se da antiga vida, começam a contemplar uma nova. O mais importante, porém, é que êle recusa, como já sublinhamos, repartir as suas personagens segundo os papéis convencionais de herói-vilão. No enrêdo subjacente, os espoliadores de CHECOV agem enquanto suas vítimas sofrem; mas, mediante a subordinação do enrêdo à caracterização, CHECOV desvia a nossa atenção do processo para o motivo e obriga-nos a suspendermos o julgamento da ação. Assim, enquanto a engravidação e deserção de Nina por Trigorin são os truques habituais do covarde sedutor vitoriano, êle é frouxo e submisso demais para qualificar-se como um vilão[9] e, de qualquer modo, sua rejeição de Nina ocorre no entreato. Do mesmo modo, Serebriacov parece mais um inofensivo, enfermiço hipocondríaco do que uma figura malévola; e Lopahin está firmemente caracterizado como um prestativo, bem-intencionado, simpático amigo da família. Sòmente Natacha, em *As Três Irmãs*, pode ser acusada de vilania deliberada; mas CHECOV sufocou cuidadosamente suas qualidades mais repulsivas sob outros traços do seu caráter a fim de obscurecer sua opressiva influência sôbre os Prozorovs.

---

[9] Em *My Life in Art*, Stanislavsky faz referência a esta personagem como "o canalha Lovelace Trigorin" — o que sugere ter interpretado errôneamente o papel, quando o representou no Teatro de Arte de Moscou. CHECOV, de qualquer modo, ficou descontente com o desempenho, escrevendo que "enjoou-me assistir" à representação.

CHECOV também dilui o *pathos* melodramático através da qualificação de nossa simpatia pelas vítimas. Na maioria dos casos, elas parecem amplamente responsáveis pelo que lhes acontece. Isto não quer dizer, como alguns afirmaram, que não simpatizemos com suas desventuras, mas, como CHECOV projeta luz sôbre a inércia, a irresponsabilidade e a dissipação delas, também deploramos sua incapacidade e impotência para resistir e enfrentar o azar. Assim, recordamos não só o tédio amoroso de Trigorin e o egoísmo de Arcadina, mas também a ingenuidade de Nina e a existência à-toa de Treplev; não só a ostentação fraudulenta de Serebriacov e a indolência de Ielena, mas a subserviência de Vânia e o alcoolismo de Astrov; não só a vulgaridade e cupidez de Natacha, mas também as fúteis ilusões da família Prozorov a respeito de Moscou; não só o triunfo de Lopahin, mas a ineficácia e extravagância de Madame Ranevsky. Em cada caso, CHECOV — equilibrando cuidadosamente o patético e o irônico — evita as respostas comuns do teatro convencional, ao baixar a ênfase do melodramático para o natural e atmosférico, colocando camadas de detalhes vulgares em tôrno dos acontecimentos que representam o clímax extremo.

E era êsse, precisamente, o efeito que CHECOV queria obter: "Façamos que as coisas que sucedem no palco", escreveu êle, "sejam tão complexas, mas, ao mesmo tempo, tão simples como são na vida. Por exemplo, as pessoas estão à mesa comendo uma refeição, apenas e simplesmente uma refeição, mas, ao mesmo tempo, a felicidade delas está sendo criada ou suas vidas estão sendo esmagadas". A plácida superfície da existência é, pois, um estratagema que mascara a manipulação controlada da fatalidade humana; o curso trivial da rotina diária é para disfarçar êsse sentido de processo, evolução e crise. CHECOV é tão bem sucedido na consecução dêsses objetivos que a crítica anglo-saxônica condena, freqüentemente, suas peças como vagas, sem ação e sem forma. WALTER KERR, na América, por exemplo, acha-as taciturnas, sem nervo, não-teatrais, enquanto DESMOND MACCARTHY, na Inglaterra, queixa-se de que "não têm outro tema senão o desencanto e a desilusão, uma atmosfera de suspiros, bocejos, autocensuras, vodca, um não mais acabar de chás, e discussões igualmente intermináveis". O estímulo para essas observações superficiais, evidentemente, é o extraordinário poder atmosférico de CHECOV; e embora os encenadores, seguindo Stanislavsky,[10] tendessem a exagerar o emprêgo por CHECOV dos efeitos sonoros rítmicos (ranger de penas, música de guitarra, espirros, canções, etc.), não há dúvida de que CHECOV evoca, graças a êsses recursos, uma ilusão poética de realidade fluida.

Por outra parte, como críticos recentes enfatizaram, a obra de CHECOV tem a fôrça de tensão de uma viga de aço, sendo tão flexível e sutil que é quase invisível. Assim, enquanto as suas personagens parecem existir em bôlsas isoladas de vácuo, elas são tôdas parcelas integrantes de uma apertada teia de motivos e efeitos interligados. E assim, enquanto o diálogo parece ocorrer ao sabor do acaso, em discussões sôbre samovares frios, a situação em Moscou e a temperatura da Terra, está, de fato, desempenhando econômicamente um grande número de funções dramáticas essenciais: revelando caracteres, ampliando a ação, descobrindo o tema, suscitando no espectador um estado de espírito idêntico ao das personagens e desviando a atenção dos acontecimentos melodramáticos que estão fervilhando sob a superfície lisa da vida. Através dessa completamente original e inimitável técnica, Checov consegue exercer a sua função como realista, bem como expressar sua resistência à vida moderna numa duradoura forma estética.

---

[10] A paixão de Stanislavsky pelos efeitos de som foi sempre uma divertida fonte de divergências entre êle e o dramaturgo. Depois de Stanislavsky ter introduzido seus ruídos usuais em *O Cerejal*, CHECOV comentou certo dia, durante um intervalo dos ensaios: "Que maravilhoso silêncio. Que beleza. Não ouvimos pássaros, cães, cucos, mochos; nem relógios, guizos de trenó, grilos". Stanislavsky pensava que êsses efeitos sonoros eram "realistas", mas, como CHECOV certa vez comentou com Meyerhold, "O palco é arte. Existe uma tela de Kramskoi em que êle reproduz maravilhosamente faces humanas. Suponhamos que êle eliminava o nariz de uma dessas faces e o substituía por um autêntico. O nariz será 'realista', mas a tela ficará estragada". É uma pena que tantos realistas modernos tenham seguido o critério de Stanislavsky e não o de CHECOV, ao abordarem a realidade.

Para ilustrar os comentários acima, examinemos duas peças com certo detalhe, cada uma das quais esclarece um aspecto diferente da revolta de Checov. As quatro peças do período maduro de Checov são, evidentemente, outras tantas obras-primas, mas *As Três Irmãs* e *O Cerejal* são consideradas, por unanimidade, suas realizações supremas, do ponto de vista temático e técnico. E ainda que difiram uma da outra o bastante para formar um interessante contraste, são suficientemente similares às demais peças para nos permitirem uma idéia compreensiva, se não completa, da concepção dramática de Checov.

As Três Irmãs foi concluída no início de 1901, quatro anos depois de *Tio Vânia*. Foi quase tôda escrita na Criméia, para onde Checov se retirara a fim de convalescer da tuberculose que em breve se veria ser fatal para êle. Um ano antes, publicara *No Barranco*, um conto com bastantes semelhanças com a peça, o que sugere ter servido como um esbôço preparatório. A localização da estória é uma aldeia chamada Ucleievo, tão comum e banal que é identificada para os visitantes como o lugar "onde o diácono come o caviar todo no funeral"... nada mais estimulante tendo aí acontecido em tempo algum. Entretanto, como é usual em Checov, acontecimentos extraordinários ocorrem nesse ambiente comum. O caso mais importante, para os nossos propósitos, é o progresso da mulher, Aksinya — casada com um dos dois filhos de Tsybukin, um idoso e generoso lojista. Aksinya, desdenhando a família, passeia descaradamente pela terra com vestidos muito decotados e mantém, abertamente, relações amorosas com um rico industrial. Quando o filho solteiro de Tsybukin desposa uma môça chamada Lipa — uma sossegada, assustadiça e gentil camponesa — Aksinya torna-se intensamente ciumenta; e quando Lipa dá à luz um menino, Aksinya escalda-o com um colherão de água fervente, matando o bebê e as esperanças da família. Contudo, em lugar de ser punida, Aksinya continua prosperando na aldeia, acabando por expulsar seu sogro e a família de sua própria casa.

Desta estória, CHECOV derivou evidentemente a sua idéia para Natália Ivanovna, a sensual, ambiciosa e predatória mulher que acaba espoliando de seus bens a gentil família Prozorov — uma ação desenrolada contra o fundo de uma cidade provinciana tão mesquinha, vulgar e enjoada que tem o poder de degradar os seus habitantes mais cultos. *As Três Irmãs* é mais rica, mais complexa e mais ambígua do que *No Barranco*. CHECOV poliu as saliências melodramáticas da estória, reduzindo o tom da vilania adúltera de Natacha-Aksinya; e enriqueceu a estória aditando-lhe um fundo militar, bem como pela transformação dos pequenos burgueses Tsybukines na ociosa família Prozorov, que pertence às classes superiores. Mas o esquema básico é o mesmo; como idêntico é o cuidadoso equilíbrio de influências internas e externas sôbre o personagem, um elemento de tôda a sua obra madura. Em *Ivanov*, o declínio do herói foi sobretudo determinado de dentro e a teoria de Borkin, de que "é o vosso meio que está matando-vos", foi rejeitada como um clichê inconsiderado. Mas em *As Três Irmãs*, o ambiente desempenha um papel crucial na derrota gradual das personagens centrais, enquanto seus próprios fracassos psicológicos são mantidos em relativo silêncio.

As fôrças do mal são, de fato, bastante inexoráveis nesta obra, tornando mais dominante que de costume o *pathos* checoviano. Segundo Stanislavsky, CHECOV ficou espantado quando da primeira leitura da peça pelo Teatro de Arte, porque, nas palavras do encenador, "êle escrevera uma alegre comédia e todos nós consideramos a peça uma tragédia e até choramos lendo o texto". Stanislavsky está provàvelmente exagerando a reação de CHECOV. Em lugar de considerá-la uma "alegre comédia", êle foi muito cuidadoso em chamar a *As Três Irmãs* um "drama", entre as suas obras, como MAGARSHACK nota, a única que recebeu tal classificação. A peça não é certamente uma tragédia, mas foi a mais sombria de quantas CHECOV escreveu. O autor introduziu, sem dúvida, muito pouco de sua habitual bufonaria. Embora a peça tenha seus bufões, êles estão por demais implicados nos acontecimentos da casa para que possam suscitar de nós mais do que sorrisos ocasionais: Kuligin, por exemplo, com seu afável pedantismo e irritante insensibilidade aos pesares, é, no entanto, um chifrudo algo patético; e o alcoólatra Tchebutykin, apesar de todo o seu absurdo, acaba por converter-se numa figura ensimesmada e niilista. Além disso, uma atmosfera de fatalidade parece impregnar tôda a casa, apenas dissipada durante breves momentos festivos; e mesmo êsses são ràpidamente cortados pela nefasta Natacha. Apesar do desejo de MAGARSHACK, de ler a peça como uma "*alegre* afirmação de vida", pouco há nela que seja alegre ou afirmativo. CHECOV mostra a sua habitual impaciência com as ilusões de seus protagonistas, mas êles são mais claramente vítimas do que a maioria de tais figuras. E embora sejam indubitàvelmente responsáveis, em parte, por seus destinos (o que explica por que CHECOV não queria que os atôres de Stanislavsky ficassem excessivamente piegas a respeito dessas personagens), muita da responsabilidade pertence a Natacha, que representa as fôrças obscuras devorando suas vidas.

Na verdade, Natacha é a mais pérfida figura jamais criada por CHECOV — uma pretensiosa *arriviste* burguesa, sem um só traço que a redima. Todos realçam a sua vulgaridade, espírito vingativo e falta de cultura, e até Andrei, que se coloca a certa distância para ser justo, vê "algo nela que não a torna melhor do que um mesquinho, cego e peludo animal. De qualquer modo, ela não é um ser humano". As mulheres, é certo, desempenham com freqüência um papel destrutivo nas peças de CHECOV. Mas ao passo que Madame Arcadina poderia fàcilmente transformar-se numa heroína de STRINDBERG (ela tem o mesmo desejo de dominar homens) e Ielena, "aquela encantadora ave de rapina", revela uma semelhança superficial com a Hilda Wangel de IBSEN, CHECOV resiste usualmente à tentação de caracterizá-las de um modo tão ruim. Natacha, por outro lado, é única nos seus motivos escusos. Podia ser um membro da família de vampiros Hummel: sugando o sustento das pessoas, demolindo alicerces, especulando em casas. É um tumor maligno num organismo benevolente, e o triunfo final de Natacha não interessa como CHECOV se esforçou por disfarçá-lo, representa o triunfo puro do mal. Apesar da densa contextura da peça, um quase invisível fio de ação está, portanto, meticulosamente entretecido na tapeçaria: a destruição da família Prozorov por Natacha. Desde o momento em que ela entra na casa, no final do Ato I, para aceitar a proposta de casamento de Andrei, até que garantiu o contrôle daquela, no final da peça, o processo de espoliação desenrola-se num movimento implacável.

Contudo, verifica-se em sucessivos, mas firmes, escalões. A espoliação inicia-se quando Andrei hipoteca a casa no banco a fim de pagar suas dívidas de jôgo, mas Natacha, adversário muito mais perigoso que um banco, resgata a hipoteca e passa-a para o seu nome. Não só ela "arrebanhou o dinheiro todo" (presumìvelmente o dinheiro da hipoteca), mas também está empenhada, ao longo de tôda a peça, em mudar a família de quarto para quarto, até que a pôs inteiramente fora de casa. As ambições de Natacha desenrolam-se sob o disfarce de solicitude maternal e amor pela ordem; e nunca essas qualidades pareceram tão profundamente repulsivas. No Ato II, ela prepara-se para mudar Irina para o quarto de Olga a fim de que o pequeno Bobik tenha um quartinho mais confortável; no Ato III, ela prepara-se para despedir Anfisa, a velha criada da família, porque já passou o tempo de sua utilidade (o utilitarismo insensível de Natacha está entre os seus traços mais desumanos); e no último ato — com Olga e Anfisa instaladas num apartamento do Govêrno e tendo Irina mudado para um quarto mobilado — Natacha prepara-se para tirar Andrei de seu quarto, a fim de nêle acomodar o bebê Sofia. Como Sofia é, provàvelmente, filha de Protopopov, amante de Natacha, a expropriação foi simbòlicamente concluída. Não faltará muito tempo para que esteja literalmente completada e Andrei, o último dos Prozorovs, é também expulso de casa, pura e simplesmente.

CHECOV ilustra êste processo através de uma cuidadosa manipulação dos cenários. Os primeiros três atos passam-se em interiores que vão ficando progressivamente mais confinados; o terceiro ato desenrola-se no quarto de Olga e Irina, atulhado de gente, biombos e móveis. Mas o último ato decorre fora de casa. O cenário exterior conta a história visualmente: a família está agora fora de seu próprio lar; Andrei empurra o carrinho de bebê em redor da casa, em círculos cada vez mais amplos; e Protopopov (que nunca é visto) está confortàvelmente instalado *dentro* de casa, na sala de estar com Natacha. Contudo, Natacha ainda não deu sua obra por concluída, pois está decidida a violar também o exterior. Saindo de casa por um momento, expressa a sua decisão de mandar cortar os abetos e bôrdos que Tusenbach tanto admira, um ato de espoliação que prenuncia um ato semelhante em *O Cerejal*.

O contraste entre Natacha e os Prozorovs está demonstrado, como MAGARSHACK notou, no episódio do lenço verde, onde Natacha se vinga de uma imaginária réplica escarninha, ao criticar o lenço de Irina três anos antes; e sua vulgaridade está amplamente documentada por suas afetações francesas e tratamento abusivo dos criados. Um contraste ainda melhor é fornecido durante o incêndio que está lavrando na cidade, no início do Ato III. Nessa cena, CHECOV coloca as pretensões arrivistas de Natacha em contraste com a humanidade instintiva dos Prozorovs, comparando as respectivas atitudes em relação às vítimas do sinistro. De acôrdo com a descrição de CHECOV da gente culta, em sua carta a Nicolai ("Essas pessoas ignoram... a presença de estranhos na casa"), as irmãs oferecem generosamente sua hospitalidade aos que ficaram sem lar, mas Natacha está mais ocupada com os temores de que seus filhos sejam contagiados por alguma doença. Quando considera os desabrigados, pensa nêles como objetos a patrocinar — "Devemos estar sempre prontos para auxiliar os pobres, é o dever dos ricos" — e começa a conversar sôbre a sua adesão a um comitê de assistência às vítimas, êsse impessoal e desumanizado conceito de caridade que foi inventado pela classe média menos por generosidade que por desejo de destaque social e íntimo remorso.

Como o incêndio é uma crise externa introduzida para acentuar e ao mesmo tempo desviar a atenção da crise que ocorre dentro da casa, também serve para ilustrar as tendências destrutivas de Natacha. O incêndio, como MAGARSHACK notou, está ìntimamente identificado com aquela conflagração que vai destruindo a casa dos Prozorovs; a sorte das vítimas preconiza a da família (estão tôdas na rua); e Natacha liga, simbòlicamente, os dois acontecimentos. Quando Natacha caminha em seu quarto com uma vela, Macha sugere essa ligação dizendo: "Ela caminha como se tivesse lançado fogo à cidade". Mas, ao mesmo tempo que Natacha é uma incendiária simbólica, é também uma simbólica extintora de incêndios. "Sempre... vigilante, com mêdo de que suceda alguma coisa de mal", ela espia pela casa, soprando as velas — soprando, também, todo o riso e prazer na família. Invocando a saúde do bebê Bobik, põe têrmo à festa de carnaval; pois, à semelhança de Serebriacov (que também lança água fria no interlúdio musical planejado por Ielena e Sônia, em *Tio Vânia*), Natacha atua para extinguir a alegria e espalhar a tristeza e a angústia.

O conflito entre Natacha e os Prozorovs, seria desnecessário dizer, é sempre mantido em têrmos bastante indistintos. Andrei e as irmãs são muito polidos ou, então, seus próprios problemas envolvem-nos profundamente demais para que comentem as atividades de Natacha e, embora esta e os membros da família tenham seus atritos freqüentes no decorrer da peça, jamais entram em discussão aberta. Em vez de dramatizar as relações entre a família Prozorov e Natacha, CHECOV define-as contra o fundo ambiente, concentrando-se no desperdício dessa família potencialmente superior num meio grosseiro e sórdido. Por outro lado, Natacha é realmente a personificação dêsse meio — uma nativa da cidade que vive na casa — e, assim, ela e o meio são, de fato, fôrças relacionadas que convergem para o mesmo objetivo. Assim, a superfície e a profundidade de *As Três Irmãs* seguem linhas paralelas de desenvolvimento. A espoliação gradual dos Prozorovs por Natacha é a ação subjacente, ao passo que a deterioração gradual da família em seu meio ambiente se desenrola à superfície. Em cada caso, o conflito entre a cultura e a vulgaridade fornece o tema básico.

Êsse conflito é claro desde as linhas iniciais da peça, quando as três irmãs — um melancólico quadro em azul, prêto e branco — revelam imediatamente seu descontentamento com o presente, refletindo com nostalgia sôbre a vida do passado. Uma família moscovita de elevada educação, os Prozorovs tinham sido geogràficamente transplantados onze anos antes, quando o pai, um general-de-brigada, assumira o comando de uma unidade de artilharia na província. À medida que a ação se desenrola, CHECOV mostra-nos como a família, após a morte do pai, tentou adaptar-se ao nôvo meio: Olga ensinando na escola; Macha, casando com o mestre-escola local; Irina, trabalhando em diversos cargos civis; Andrei, casando com Natacha e ingressando no Departamento Rural. Contudo, essas tentativas de assimilação não tiveram qualquer êxito. E, considerando suas vidas atuais como uma espécie de involuntário degrêdo, encontram-se agora inconfortàvelmente suspensos entre a idealização do passado e o ressentimento pela deprimente existência provinciana.

O passado, claro, está ìntimamente identificado com Moscou, vista através das brumas da memória como uma cidade de sol, flôres, refinamento e sensibilidade — em resumo, de *cultura* — em oposição à frieza, estupidez e aspecto lúgubre da cidade onde agora habitam. A visão que têm de Moscou, como suas esperanças de regresso, são, é claro, ilusórias — um sonho ocioso com o qual se pretende que nos impacientemos — e os queixumes intermináveis não são corajosos nem atraentes. Apesar de tudo, a apreensão que compartilham sôbre a mesquinhez, monotonia e conformismo daquela região provinciana é aterradoramente precisa. Assim a descreve Andrei (no Ato IV):

> A nossa cidade mantém-se há duzentos anos — cem mil pessoas nela vivem; e não há uma só que não seja como as demais, nem um santo no passado, ou no presente, nem um homem de saber, um artista, um homem que se notabilizasse em qualquer coisa e que pudesse inspirar inveja ou um desejo apaixonado de imitá-lo... E uma influência esmagadoramente vulgar pesa sôbre as crianças, e a centelha divina esmorece e extingue-se nelas, convertendo-se na mesma espécie de desprezíveis criaturas mortas, tôdas exatamente iguais, como seus pais e mães...

Nesta fala — que poderá ter sido um ataque intencional à platéia (CHECOV estipulou que Andrei, enquanto fala, "deve quase ameaçar a platéia com os punhos") — Andrei está claramente expressando a revolta de CHECOV contra as horrendas condições de vida da cidade provinciana.[11] É um lugar em que qualquer homem de sensibilidade se sente fatalmente "um estranho, e solitário"; pois é desprovido de cultura, de arte, de humanidade, de nobreza; e a sua "esmagadora influência vulgar" tem o poder de embrutecer todos os que vivem dentro de sua órbita. A influência da cidade, em seu estado mais extremo, mostra-se em Tchebutykin, que se refugia de suas desilusões no álcool e jornais, e de sua incompetência profissional num profundo niilismo: "Talvez nos pareça apenas que existimos, mas realmente não estamos aqui". Pois assim como os Prozorovs reagem ao ambiente tecendo a ilusão de Moscou, Tchebutykin, por seu lado, reage declarando que nada no mundo é real e que "isso não interessa".

---

[11] CHECOV já expressara essas opiniões sôbre a vida provinciana em sua estória "Minha Vida" (1897), em que o seu protagonista tem uma fala muito semelhante à de Andrei: "Como é possível que em nenhuma destas casas tenha havido um indivíduo sequer, com quem eu pudesse aprender a viver? A nossa cidade existe há cem anos e durante todo êsse tempo não produziu um só homem de préstimo para a nação... nem um. É uma cidade inútil, desnecessária, que não daria

Os Prozorovs também estão cônscios de que a cidade os embrutece, o que explica seu crescente desespêro. Macha — vestida de prêto para ilustrar sua depressão — vive em permanente tédio; Irina está perpètuamente cansada; e Olga sofre de dores de cabeça constantes. Quanto a Andrei, o prendado irmão delas, arrasta-se pela vida sem qualquer finalidade aparente, seguido pelo senil Ferrapont, como por uma ignominiosa Nêmesis. Nessa atmosfera sem vida, todos êles estão murchando, sua cultura caindo dêles com fragmentos de pele morta, cada um perguntando, por sua vez: "Para onde foi tudo?" Pois tudo o que os pudesse fazer parecer estranhos em Moscou, aqui não passa de mera camada supérflua — inútil, desnecessária e sendo gradualmente esquecida. Andrei, cuidadosamente educado para uma distinta carreira universitária, ocupa um cargo em que a sua educação nada significa. Macha, que fôra uma distinta pianista, agora "esqueceu" como tocar — tal como Tchebutykin "esquecera" seu treino médico — do mesmo modo que tôda a família vai esquecendo os cometimentos de sua esperançosa juventude. Assim, os Prozorovs alternam entre a histeria e o desespêro, suas esperanças desintegrando-se num meio em que tudo está reduzido a zero:

---

pena a ninguém se de repente fôsse tragada pela terra". A antipatia de CHECOV pela província provém, talvez, de seus sentimentos em relação ao lugar em que nasceu, Tagonrog, que êle descreveu como "sujo, monótono, vazio, indolente e iletrado".

> *IRINA* (soluçando): Para onde? Para onde foi tudo? Onde está? Oh, meu Deus! Tudo esqueci... tudo se confunde em minha cabeça... Já não recordo como se diz janela ou teto em italiano... Estou esquecendo tudo. Cada dia que passa, há mais alguma coisa que esqueço e a vida foge, e nunca mais voltará. Nunca, nunca mais iremos para Moscou... Eu sei que não iremos...

A vida foge e o tempo, como um urubu, está devorando esperanças, ilusões, expectativas, consumindo seus espíritos, almas, corpos, em seu rápido e monótono avanço para a morte.[12]

Contudo, enquanto sua cultura vai sendo esquecida, os Prozorovs tentam salvaguardar uma bôlsa de civilização nessa pavorosa terra-de-ninguém; e a casa está aberta para formas limitadas de debate intelectual e atividade artística. De modo geral, as discussões na casa dos Prozorovs refletem a banalidade da área circundante (a acalorada discussão de Solyony e Tchebutykin sôbre *tchehartma* e *tcheremsha* é típica); mas, ocasionalmente, boas idéias parecem resultar dêsses saraus. Freqüentando a casa e assistindo a essas discussões estão os aliados culturais dos Prozorovs, os militares que prestam serviço na cidade. CHECOV, segundo Stanislavsky, considerava os oficiais como "os portadores de uma missão cultural, uma vez que, indo para os recantos mais remotos das províncias, levavam com êles novas exigências de vida, conhecimentos, arte, felicidade e alegria". Macha sugere as atitudes de CHECOV quando observa a diferença entre a grosseira gente da cidade e os soldados mais refinados: "entre os civis, em geral existem tantas pessoas rudes, sem maneiras e malcriadas", mas "na nossa cidade, as pessoas mais decentes, respeitáveis e bem criadas estão tôdas no exército". A atração dela pelo Coronel Vershinin é parcialmente explicada pelo seu refinamento superior, pois êle está associado, no espírito de Macha, ao velho encanto e sedução moscovitas. Em parte, o coronel recorda-lhe o pai (também identificado com a cultura), pois êle vivera na mesma rua, era oficial na brigada de seu pai e tinha agora assumido o comando da antiga unidade do velho Prozorov. Atraída para os homens educados (ela desposou Kuligin, porque erradamente o tomara pelo "mais inteligente dos homens"), Macha encontra indiscutìvelmente uma adequada companhia intelectual em Vershinin; o próprio namôro entre êles revela suas afinidades culturais — êle trauteia uma canção, à qual ela responde trauteando também. MAGARSHACK considera isso "a mais original declaração de amor em tôda a história do teatro" (na verdade, Mirabel e Millamant, de CONGREVE, empregam um recurso bastante parecido, quando êle completa uma poesia de WALLER que ela começara), mas, em ambos os casos, as coplas significam a mútua ligação instintiva e superior refinamento em relação a outros namorados.

---

[12] CHECOV apura êste efeito usando uma técnica que SAMUEL BECKETT imitará mais tarde: êle faz o tempo passar embora dando a impressão de que o tempo parou. A ação da peça abrange três anos e meio; contudo, cada ato parece seguir-se a outro como se não tivesse transcorrido tempo algum. Há outro paralelo interessante entre CHECOV e BECKETT, pois CHECOV planejou, certa vez, uma peça semelhante a *Waiting for Godot*. Conforme SIMMONS descreve êsse drama não-escrito, "durante os primeiros três atos as personagens discutem a vida do herói e aguardam sua vinda com grande expectativa. Mas, no último ato, recebem um telegrama anunciando a morte do herói".

Enquanto Macha tenta descobrir uma expressão própria através de um caso extraconjugal que está votado ao fracasso, Irina busca em seu trabalho um substitutivo em que se empenhe. Aí se encontra Tusenbach, seu parceiro espiritual, embora ela não o ame; com efeito, também êle procura salvação no trabalho até que, por fim, num gesto tolstoiano, demite-se do seu cargo e vai trabalhar numa fábrica de tijolos. A fé de Irina na dignidade do trabalho é, porém, gradualmente destruída por deprimentes empregos numa repartição do telégrafo e na prefeitura: naquela cidade, o trabalho não pode ter um significado ou propósito essencial. No último ato, Irina contempla "uma vida nova" como professôra; mas temos a enervante carreira acadêmica de Olga como prova de que essa "vida nova" será tão incompleta e insatisfatória quanto a antiga. E quando Tusenbach é morto num duelo com Solyony (o *seu* espoliador), até as consolações secundárias de um casamento sem amor lhe são negadas.

De fato, tudo fracassa na família de *As Três Irmãs*. E, à medida que a cultura se esvai e suas vidas se tornam cada vez mais sombrias, as fôrças do obscurantismo e da incultura pairam como urubus, a postos para arrebatarem os últimos ossos. Há certas dúvidas, não obstante, sôbre se essa situação é permanente. E a pergunta que a peça finalmente formula é se a derrota dos Prozorovs tem qualquer significado básico: o sofrimento dêles influenciará, por fim, de qualquer modo positivo, o meio ambiente? A questão nunca é resolvida na peça, mas é interminàvelmente debatida por Vershinin e Tusenbach, cujas opiniões contrastam tão profundamente quanto seus caracteres. Vershinin — uma alma extremamente infeliz — sustenta as teorias otimistas, ao passo que Tusenbach — inexplicàvelmente feliz — é mais profundamente pessimista.[13] Êste conflito, embora usualmente desenrolado em têrmos gerais, está secretamente relacionado com a sorte dos Prozorovs. Quando Macha, por exemplo, declara "Sabemos uma porção de coisas desnecessárias", Vershinin aproveita a oportunidade para expor suas opiniões:

> E que se segue?... Não creio que possa haver uma cidade tão medíocre e lúgubre que nela sejam desnecessárias as pessoas inteligentes e educadas. Suponhamos que das cem mil pessoas que vivem na cidade, as quais, evidentemente, são incultas e atrasadas, há apenas três da nossa espécie. Não é preciso dizer que não podemos conquistar a massa de escuridão que nos rodeia; pouco a pouco, à medida que a vida avança, ficamos perdidos na multidão. A vida tomará o melhor de nós, mas, apesar de tudo, não desapareceremos sem deixar vestígio. Depois de nós, talvez apareçam seis como nós, logo mais doze e assim por diante, até que as pessoas como nós acabam por formar a maioria. Dentro de mais duzentos ou trezentos anos, a vida na Terra será indescritìvelmente bela, maravilhosa.

---

[13] CHECOV está provàvelmente dramatizando aqui um paradoxo que certa vez expôs a Lídia Avilova, no decorrer da explicação para a pretensa tristeza de seus temas e personagens: "Foi-me assinalado que as pessoas sombrias e melancólicas sempre escrevem alegremente, ao passo que as obras de espíritos alegres são sempre deprimentes"; CHECOV, como Tusenbach, é uma alma alegre com um ponto de vista sombrio.

Vershinin, em resumo — prevendo a transformação final da área circundante por pessoas como a família Prozorov — acredita na marcha progressiva da civilização no rumo da perfeição. E essa perfeição basear-se-á na futura inter-relação da massa ignorante com a elite culta ("Claro, se o trabalho estivesse unido com a cultura, e a cultura com o trabalho") — uma síntese de beleza e utilidade.

Tusenbach, por outro lado, é mais cético. Não vendo qualquer providência especial na queda de um pardal ou no vôo migratório das cegonhas, duvida da capacidade de alguém para influenciar qualquer coisa:

> Não só em duzentos ou trezentos anos, mas num milhão de anos, a vida será precisamente a mesma; não muda, permanece estacionária, obedecendo a suas próprias leis, com as quais nada temos a ver ou que, de qualquer modo, nunca descobriremos.

A opinião de Vershinin desperta a esperança de que exista algum significado final para a vida; a de Tusenbach conduz ao estoicismo e à resignação trágica. É o conflito constante entre a interpretação progressiva e a estática da história e seu resultado é tão insolúvel quanto a própria vida.[14]

No último ato, com efeito, ambas as opiniões são recapituladas sem que se conciliem. Os militares estão partindo da cidade — uma triste partida, porque significa não só o fim do caso de Macha com Vershinin, mas também a desintegração do último reduto cultural. Tusenbach prevê que um "pavoroso tédio" cairá sôbre a cidade e Andrei nota (recordando-nos o papel simbólico de Natacha): "É como se alguém tivesse pôsto um extintor voltado contra ela". O fim do modo de vida dos Prozorovs está prestes a chegar. Macha tornou-se obsessiva e histérica; Olga está instalada numa posição que odeia; Andrei, comparado a um sino dispendioso que caiu e se despedaçou, envelheceu e tornou-se medíocre. Apenas Irina conserva alguma esperança, mas até essas esperanças serão em breve dissipadas. Tôda a família está, por fim, enfrentando a verdade: "Nada acontece como queríamos" — o sonho de Moscou jamais se realizará, a massa de obscurantismo tragou-os. No réquiem que conclui a peça, as três irmãs meditam sôbre o futuro, tal como, no comêço da peça, meditavam sôbre o passado, enquanto Andrei empurra o carrinho de bebê, Kuligin agita-se de um para outro lado, e Tchebutykin canta em surdina para si próprio.

---

[14] As cartas de CHECOV sugerem, ocasionalmente, que êle concorda mais com Vershinin do que com Tusenbach, sôbre a questão do progresso. Em 1902, êle escreve a DIAGHILEV: "A cultura moderna é apenas o comêço de um esfôrço, em nome de um grande futuro, um esfôrço que talvez prossiga por dezenas de milhares de anos..." Contudo, CHECOV teve o cuidado, como sempre, de não impor suas próprias opiniões às suas personagens dramáticas.

Suas afirmações, revelando a forte influência do conceito de vida de Vershinin, são inexplicàvelmente esperançosas e animadoras. Macha expressa a sua decisão de resistir; Irina tem fé em que "chegará um tempo em que todos saberão para que é tudo isto"; e Olga afirma que "os nossos sofrimentos se converterão em alegria para os que viverem depois de nós, a felicidade e a paz serão estabelecidas na terra e os vindouros recordarão ternamente e abençoarão aquêles que viveram antes". A alegre música tocada pela banda militar suscita nas três irmãs a vontade de viver. Mas a música esmorece lentamente, afastando-se. Também a esperança esmorecerá? A angustiada interrogação de Olga à vida ("Se ao menos pudéssemos saber... se pudéssemos saber!") é — como se quisesse sugeri-las — respondida antifônicamente pelas negativas de Tchebutykin ("Não interessa... não interessa!"), pelo ceticismo de Tusenbach, reduzido à sua forma superlativamente niilista. E é nessa dupla nota — a dialética da esperança e desespêro, numa situação de derrota — que a mais sombria peça de CHECOV atinge o seu final.

Em *As Três Irmãs,* CHECOV descreve a prostração da elite culta, ante as fôrças do obscurantismo; em *O Cerejal,* êle examina o mesmo problema de um ponto de vista cômico-irônico. Escrita quando êle estava agonizante e em grande dificuldade, *O Cerejal* é a mais burlesca das grandes obras de CHECOV e essa era a sua intenção. Em 1901, quando a peça estava começando a ganhar forma em sua mente, escreveu a OLGA KNIPPER: "A próxima peça que eu escrever para o Teatro de Arte será definitivamente cômica, muito cômica... pelo menos, em intenção". A última frase era, provàvelmente, uma insinuação irônica dedicada a Stanislavsky (CHECOV deplorava a sua tendência para converter "as minhas *personagens* em bebês chorões") e, embora Stanislavsky, de fato, acabasse por interpretar erradamente *O Cerejal* como um estudo sombrio da vida russa, CHECOV insistiu sempre em chamar-lhe "não um drama, mas uma comédia; por vêzes, quase uma farsa".

A importância do elemento cômico na peça sugere que CHECOV está enfatizando o outro lado da sua revolta. Em vez de suscitar apenas simpatia pelas vítimas do conflito social, também está agora satirizando-as; e em lugar de carregar os tons no caráter do espoliador, descreve-o com muito maior profundidade e equilíbrio. A mudança é apenas de grau, porquanto CHECOV não inverteu a sua posição anterior, mas simplesmente a modificou, e a espoliação das vítimas ainda contém laivos de patético que não devemos ignorar. Não obstante, em *O Cerejal,* CHECOV é mais impaciente com os seus ociosos personagens cultos; e o destino final dêles parece mais justo e apropriado.

A ironia de CHECOV atua não só contra as suas personagens, mas também contra a situação em que elas se encontram. A peça funciona, em parte, como uma sátira ao drama convencional, realizada através da inversão das convenções melodramáticas. A título ilustrativo, façamos o contraste entre *O Cerejal* e uma obra com a qual apresenta surpreendentes semelhanças superficiais: *The Octoroon* (*A Mulata,* 1859), de DION BOUCICAULT. O melodrama de BOUCICAULT localiza-se no Sul dos Estados Unidos, antes da Guerra Civil, um cenário que permite ao autor combinar os estereótipos convencionais com um motivo local ou antiescravista. Tal como algumas perfunctórias falas abolicionistas de *The Octoroon* recordam-nos, ocasionalmente, as arengas de Trofimov contra o servo da gleba na Rússia, assim o cenário sulista da peça nos lembra o fundo feudal de *O Cerejal*. Mais importantes, para os nossos intuitos, são alguns e interessantes paralelos na intriga e nas personagens. Pois, à semelhança de *O Cerejal,* também *The Octoroon* gira em tôrno da venda, por hipoteca, de uma velha mansão ancestral — aqui chamada Terrebone. É propriedade da Srª Peyton — uma simpática aristocrata sulista que recorda a Madame Ranevsky, em sua identificação com a cultura e ociosidade de uma casta moribunda. Também como a Madame Ranevsky, a Srª Peyton tem uma filha adotiva — Zoe, a mulata — a qual, como Vária, atua como governanta da família; um amigo da família — o estouvado *yankee*, Salem Scudder — que ronda pela casa como Semyonov-Pishtchik; e até um velho dependente — um negro chamado Old Pete — que serve a família com a mesma fidelidade canina do velho Firs. O desenvolvimento da intriga estabelece um ainda mais forte paralelo entre as duas peças, pois diz respeito aos esforços de Jacob McCloskey, um capataz de vil caráter, para seduzir a mulata e obter o contrôle de Terrebone, quando a propriedade fôr a leilão. Só o desfecho do drama de BOUCICAULT quebra o paralelo: a vilania de McCloskey é finalmente desmascarada, e a família recupera seus direitos hereditários.

Não estou sugerindo que CHECOV estivesse familiarizado com a peça de BOUCICAULT. Mas os materiais são suficientemente convencionais e CHECOV certamente conhecia os populares melodramas franceses de "hipoteca", que BOUCICAULT usou como seus modelos, pois êles eram o prato comum do teatro comercial russo. Contudo, quer acreditemos ou não que a paródia literária foi um dos propósitos de CHECOV em *O Cerejal*, seu afastamento da fórmula melodramática é ainda muito instrutivo. A gentil vítima (Srª Peyton) converte-se na irresponsável e autodestrutiva Liúba Ranevsky; a virtuosa ingênua de baixo nascimento (Zoe) transforma-se na lamurienta e freirática Vária; o amigo bem-humorado (Salem Scudder) passa a ser o bufão indigente, Pishtchik; o velho e patético criado (Pete) converte-se no cômicamente senil Firs; e o vilão de bigodes retorcidos (McCloskey) transforma-se no generoso e reconfortante Lopahin. Em cada caso, CHECOV conseguiu surpreender o espectador pela inversão do esperado estereótipo: neutralizando as vítimas, complicando o algoz. Em lugar da clara relação sedutor-seduzida de McCloskey e Zoe, CHECOV coloca o lamentàvelmente desastrado namôro de Lopahin e Vária, em que o homem é mais passivo do que a mulher. E a venda da propriedade ancestral não ocorre em conseqüência de maléficas fôrças externas (o roubo por McCloskey do dinheiro da hipoteca), mas, pelo contrário, em virtude da inércia e incapacidade da própria família. Finalmente, claro, a esperada inversão melodramática é inteiramente omitida: o "vilão" não é desmascarado; a propriedade não é devolvida.

Contudo, CHECOV introduz mais uma surprêsa, ao fornecer uma intriga paralela em que a esperada inversão *efetivamente* acontece... mas de um modo inteiramente trivial. Pois assim como a Madame Ranevsky tentou pagar a hipoteca de sua propriedade contraindo um empréstimo de dinheiro com a Condêssa, também Semyonov-Pishtchik pede emprestado à família, frenèticamente, para pagar a hipoteca da *sua* — consistindo a diferença no fato de que os bens de Pishtchik são, temporàriamente, salvos. "Uns inglêses" tinham descoberto "uma espécie de barro branco" na sua terra, e Pishtchik vende-lhes os direitos de cavar! CHECOV compõe a ironia fazendo Pishtchik reembolsar uma parte do dinheiro que lhe tinha emprestado — não o bastante, claro, para salvar o cerejal e demasiado tarde para fazê-lo se quisesse. O que parece CHECOV estar dizendo é que na vida real o inusitado raramente acontece; quando ocorre, o seu efeito é insignificante. Pois tanto quanto as tentativas de suicídio da mulher de Vershinin se tornam triviais, pela freqüência com que ocorrem, também a boa sorte de Pishtchik é tão mesquinha e efêmera que não basta para salvá-lo ou à família. Assim, CHECOV elabora uma brilhante convolução da fórmula melodramática: introduzindo o inesperado sucesso de Pishtchik, consegue realçar o inesperado fracasso da família.

A fórmula única de CHECOV pode ainda ser ilustrada pela comparação de *O Cerejal* com outro grupo de peças que de certo modo se lhe parecem. Na verdade, o fundo social da obra — a transferência de poder da aristocracia feudal para a burguesia nascente — relaciona-a com uma dramaturgia de conflito e transformação social. Na maioria das peças dêsse tipo, a simpatia do artista está do lado da antiga ordem, enquanto a classe nascente é em geral criticada por quebrar a hierarquia e a tradição. SHAKESPEARE, por exemplo, satiriza cruelmente os esforços de Malvolio, ao subir além do que suas origens humildes deveriam permitir; MOLIÈRE analisa em pormenor, com maior simpatia pela classe média (mas sem menor animadversão aos arrivistas), as pretensões aristocráticas de Monsieur Jourdain; e o conflito da Restauração entre o verdadeiro espírito e o falso espírito constitui, na realidade, uma defesa do estilo aristocrático tradicional contra as vulgaridades dos imitadores da classe média. No século XIX, quando a ascendência da burguesia estava quase estabelecida e já não havia ridículo que pudesse sustar a maré, o artista deixou de tratar satìricamente êsse tema. STRINDBERG, em *Senhorita Júlia*, encara a guerra entre as classes como uma luta trágica, mal escondendo, sob uma pretensa imparcialidade, sua simpatia pela nobreza guerreira agora prostrada; e atitudes semelhantes em relação a êsse conflito estarão mais tarde implícitas em filmes como *A Grande Ilusão*, de RENOIR, novelas *The Hamlet* (*A Aldeia*), de FAULKNER, e peças como *A Streetcar Named Desire* (*Um Bonde Chamado Desejo*), de WILLIAMS.

Certamente, CHECOV participa de algumas das simpatias de classe dêsses artistas, pois mesmo quando está expondo a crueldade e indiferença da antiga ordem está também suscitando nostalgia por ela, em parte porque as suas personagens aristocráticas são tão atraentes, e em parte porque o passado é visto através de uma cortina imprecisa de recordações e penas. Para Firs — para quem a emancipação dos servos era "a calamidade" — o passado era um tempo de elegância, estilo, ordem, "cavalos o tempo todo", ao passo que o presente é a decadência, a confusão, o definhar mesquinho: "Nos velhos tempos, costumávamos ter generais, barões e almirantes dançando em nossos bailes, e agora mandamos convidar o chefe da estação postal e o chefe da estação ferroviária... e mesmo êsses não se mostram muito alvoroçados por vir". Nos velhos tempos, pelo seu relato, "os camponeses sabiam quais eram os seus lugares, e os amos os dêles; mas agora está tudo confuso e não há como fazer a diferença". A desordem percebida por Firs — em que, para usar a frase de Hamlet, "o dedo do camponês está tão próximo do calcanhar do cortesão que lhe roça as frieiras" — é ricamente ilustrada na peça. Duniacha é uma criada "pretensiosa e fácil" que finge ser uma senhora, tão presunçosa em suas roupas e maneiras afetadas das classes superiores que até Lopahin não resiste a admoestá-la ("As pessoas devem conhecer o lugar que lhes compete"), ao passo que a sinistra insolência do afetado mordomo, Iacha, é um complemento inevitável de seus gostos vulgares e pseudo-aristocráticos, tão semelhantes aos de João, o mordomo, em *Se-*

nhorita Júlia. Com efeito, tudo está "confuso". A casa está completamente desorganizada; todo mundo dorme tarde; às criadas foi permitido que recebessem vagabundos para passar *a noite*; e é o incompetente secretário, Epiodov, quem discursa, na linguagem circunloquial do autodidata, sôbre cultura, história e literatura.

A confusão dos papéis das classes é mais penetrantemente dramatizada na ação central da peça, pois Lopahin, o filho de um servo, também alcança o seu sucesso ao romper com uma relação social tradicional. Embora seja completamente livre de pretensões ("Camponês eu era, camponês eu sou"), percorreu um longo caminho desde as surras de sua infância; e, embora seja extremamente simpático para com a família, será, com efeito, o seu algoz, completando inadvertidamente a destruição do velho modo de vida. Apesar de seu caráter generoso, êle não pode evitar, de fato, uma sensação de triunfo, motivada pela sua consciência de classe, quando finalmente adquire a propriedade: "Comprei a propriedade onde meu pai e meu avô eram escravos, onde êles nem sequer na cozinha eram admitidos". Segundo sua própria definição, êle é "um porco numa pastelaria", esmagando os frágeis bens da casa com o seu característico esbracejar: no terceiro ato, ébrio de poder e conhaque, tropeça numa mesa e quase derruba um candelabro; e no último ato, evidentemente, manda cortar o cerejal, o próprio símbolo da tradição culta a que êle pusera têrmo.

Por outro lado, embora Lopahin assuma a função do espoliador checoviano, o seu caráter é incoerente com o seu papel. Gaev, que o chama de "canalha de baixa extração" e "piolho do dinheiro", e Trofimov, que o compara com um "animal selvagem" devorando "tudo o que se atravessar em seu caminho", estão ambos inteiramente errados; tal como o insensível Dr. Lvov, em *Ivanov*, ambos avaliam as pessoas segundo padrões falsos e estereotipados. Pois, ao invés de Natacha, Lopahin está profundamente livre de malícia, despeito, presunção ou vulgaridade; se o seu efeito é destrutivo, seus motivos são completamente inocentes. CHECOV tem o cuidado de enfatizar as excelentes qualidades de Lopahin, numa carta a Stanislavsky: "Lopahin, claro, é apenas um comerciante, mas é uma pessoa decente em todos os sentidos, conduz-se com inteiro decôro, como um homem culto, sem mesquinhez ou velhacaria..." É um homem "culto" porque se elevou com êxito acima do seu meio, apesar das baixas origens. E, em lugar de ser um inimigo da cultura e da sensibilidade, êle próprio tem excelentes possibilidades nessa direção: o mesmo Trofimov, num momento mais generoso, comenta sôbre sua "fina e delicada alma".

De fato, Lopahin é o caráter mais positivo da peça. É êle quem trabalha esforçadamente, com uma cada vez maior frustração, para fazer aquela confusa família recuperar o bom-senso; e é o único que parece possuir energia, propósito e dedicação. Uma das muitas ironias de *O Cerejal* é, de fato, que enquanto Trofimov teoriza sôbre o trabalho ("É preciso abandonar a glorificação do eu. Devemos trabalhar e nada mais"). Lopahin, silenciosamente, sem teorias, realiza-o. Pois, apesar das gloriosas afirmações de Trofimov sôbre humanidade e progresso, geralmente expendidas como se estivesse proferindo um indigesto discurso, êle é a própria consubstanciação da preguiça, da indolência. Adormecido quando pela primeira vez ouvimos falar dêle, é uma espécie de sonâmbulo intelectual — um "perpétuo estudante" a quem falta a energia para obter o diploma. E embora invista contra "a porcaria, a vulgaridade e a apatia asiática" da intelectualidade russa, êle próprio é extremamente desalinhado e apático. Lopahin, por outro lado, levanta-se "às cinco da manhã" e trabalha "de sol a sol". É o trabalho que o identifica e é o trabalho — não o dinheiro, ou a posição social, ou o poder — que constitui a meta de sua vida. Assim, parece-se menos com a sinistra Natacha do que com o afável Astrov, visto que, como Astrov, êle tem estado desperdiçando suas energias entre pessoas vazias e desorientadas.

Em resumo, CHECOV atenua o ato de espoliação complicando o caráter do espoliador; fá-lo também qualificando a nossa simpatia pelas vítimas. Sem dúvida, Liúba e Gaev são bastante menos patéticos do que seus predecessores, a família Prozorov. Irmão e irmã são pessoas cheias de encanto e doçura. Mas a negligência de Liúba é um fator determinante na atual situação dêles (poderá ter sido até a causa da morte do filho dela, por afogamento), e sua incontrolável extravagância provocou o desmoronamento da casa. Quanto a Gaev, é meramente uma relíquia da velha aristocracia — *nobreza em decadência*. Suas orações para a estante de livros sugerem sua pomposa bizarria e irrelevância; suas relações com Firs (que o trata como um menino de onze anos) sugerem dependência infantil; a obsessão por caramelos sugere uma deletéria indulgência consigo próprio; e o jôgo imaginário de bilhar que se desenrola sempre em seu cérebro sugere a incapacidade para enfrentar a realidade. Embora CHECOV seja nìtidamente simpático para com a aristocracia, tem o cuidado de equilibrar sempre essa simpatia com lampejos irônicos em que se entrevêem de relance os seus aspectos menos atraentes, assim como trata de modificar a nossa nostalgia da vida antiga com alguns fatos nus e crus sôbre a sua natureza real ("Eram os bons tempos antigos", recorda Lopahin irônicamente a Firs. "Não faltava o chicote, de qualquer modo.")

Podemos concluir, portanto, que apesar de certas semelhanças com as obras literárias acima citadas, *O Cerejal* conserva uma rigorosa neutralidade em relação à luta de classes, se, de fato, se ocupa realmente dessa luta. CHECOV consegue essa neutralidade não porque se mantenha alheio à controvérsia, mas porque alterna entre os dois campos. Acredita em ambos os sistemas de vida, o antigo e o nôvo — tanto na ordem como na mudança — assim como também descrê de ambos. Mais do que isso, porém, êle documenta a superfície de sua peça tão laboriosamente que parece não ocorrer luta alguma. Pois assim como trata uma fórmula melodramática do ponto de vista não-melodramático, também escreve uma peça política de um modo totalmente apolítico. Se observássemos as personagens de *O Cerejal* como símbolos de classe, exclusivamente, o que foi feito por alguns críticos, seria então necessário ver a Madame Ranevsky e Gaev como a aristocracia que sai; Lopahin como a burguesia capitalista que ocupa o lugar daquela; Trofimov como a *intelligentsia* revolucionária, preparando-se para uma ainda mais violenta luta de classes no futuro;[15] e, possìvelmente, até Iacha como a nova classe que finalmente atraiçoará a revolução de Trofimov para entregá-la à burocracia, à política do poder e aos interêsses próprios. Todavia, CHECOV está mais preocupado, òbviamente, com a humanidade do que com os símbolos da humanidade, e cada personagem transcende o seu papel de classe para assumir uma complexa vida própria, malogrando todos os esforços para classificá-lo. Assim, embora haja, certamente, acentuações político-sociais em *O Cerejal*, CHECOV está constantemente desencorajando qualquer redução de suas personagens a categorias puramente político-sociais.

---

[15] Trofimov, de fato, *é* um intelectual revolucionário, enviado da universidade para a agitação política. Greves estudantis tinham ocorrido na Universidade de Petersburgo, alguns anos antes de *O Cerejal* ser escrito, e em 1901 alguns estudantes foram expulsos de acôrdo com as arbitrárias "Leis Provisórias" do Govêrno.

Creio que podemos compreender agora o comentário de CHECOV para o efeito de que "os grandes escritores e artistas devem ocupar-se de política sòmente na medida em que é necessária para erguer uma defesa contra a política". CHECOV ocupa-se da política escolhendo uma situação tradicionalmente política como seu tema; e defende-se contra a política, demonstrando a impropriedade das estritas interpretações políticas. Modificando o genérico com o concreto, a ação com o caráter, a conseqüência com o motivo, permite que a humanidade seja vista em tôda a sua duplicidade e ambigüidade. Superficialmente, o material básico de *O Cerejal* é menos uma guerra pela hegemonia, entre duas classes da sociedade, do que um pacífico interlúdio durante o qual algumas propriedades mudam de mãos, após repetidas advertências terem sido ignoradas. A espoliação das personagens da classe superior é tão fundamental que estamos certos de que se reveste de um significado mais genérico; contudo, CHECOV desvaloriza tanto o conflito que o cerejal cai sob os golpes de machado sem suscitar quaisquer sentimentos de ódio de classe. Com a superfície e a profundidade da peça seguindo linhas separadas de desenvolvimento, os acontecimentos parecem simultâneamente cruéis e justos, significativos e insignificantes, um fim e um princípio.

As duplas atitudes de CHECOV são melhor ilustradas através da ressonante imagem do próprio cerejal — a imagem central da peça, consubstanciando o tema implícito do drama. A importância dessa imagem é sugerida pela sua pluralidade; tal como o pato selvagem de IBSEN, representa alguma coisa diferente para todos e cada um dos principais personagens. Para Madame Ranevsky e sua família, evidentemente, é o símbolo da cultura, graça e estilo da velha e ociosa nobreza castelã, um contraste dramático com a incultura, a mediocridade e vulgaridade da área circundante: "Se existe uma coisa interessante, deveras notável, em tôda a província, é o nosso cerejal". Contudo, a afeição de Liúba pelo cerejal tem uma causa mais pessoal do que o fato de ser mencionado na enciclopédia, pois ela associa-o com a sua infância entre a fidalguia russa. Identificado sempre com a côr branca ("Todo, todo branco... as brancas árvores... As alvacentas massas de cerejeiras em flor"), o cerejal recorda-lhe "minha vida, minha juventude, minha felicidade... minha infância, minha inocência", e também "minha mãe", a quem ela imagina caminhando "tôda de branco, pela alamêda" orlada de árvores. Mas assim como a inocência e a infância de Liúba cederam o lugar à idade adulta, ao adultério e à experiência, também a virilidade da antiga aristocracia deu agora lugar à debilidade, inércia e pusilanimidade. O cerejal, portanto, é o símbolo remanescente de um modo de vida que já fôra vigoroso — um prazer estético num meio árido — mas também representa a decrepitude que se apossara agora dessa vida.

Enquanto que Liúba recorda a inocência antiga, Trofimov recorda o crime. Para êle, o cerejal é simplesmente uma reminiscência da antiga escravatura. Incapaz de idealizar um modo de vida que se baseava no sofrimento humano, fala a Ânia das aparições que pairam em tôrno das árvores brancas, como fantasmas:

> Pense só nisto, Ânia: seu avô, seu bisavô e todos os seus ancestrais foram donos de escravos... os donos de almas humanas, com vida... e de cada cerejeira do pomar, de cada fôlha, de cada ramo, criaturas humanas estão olhando para você. O seu cerejal é uma coisa pavorosa e quando pela tardinha, ou de noite, alguém caminha pelo pomar, a enrugada casca das árvores brilha tênuemente na penumbra, e as velhas cerejeiras parecem estar sonhando com séculos idos, torturadas por visões aterradoras.

As "visões aterradoras" que Trofimov atribui às árvores são, claro, os sonhos repletos de remorsos e culpas da aristocracia decadente — CHECOV sugere essas culpas através da reação de Liúba, num rebate de consciência, ao ameaçador vagabundo ébrio, no Ato II — pois Trofimov vê o cerejal em têrmos puramente políticos e morais. Como suas reações são genéricas e abstratas ("O nosso jardim é tôda a Rússia", diz êle a Ânia), a singular propriedade de Madame Ranevsky constitui para êle, simplesmente, um prolongamento simbólico de uma aristocracia cruel e exploradora, agora solicitada a redimir-se dêsses tempos.

Para Lopahin, por outro lado, o pomar não tem significado político, moral, sentimental ou estético. Homem prático da utilitária classe média, para êle a medida de maior importância é o *uso* e, por essa medida, o cerejal não passa de um objeto que já não corresponde à sua finalidade: "A única coisa notável a respeito do cerejal é que é muito grande. Dá uma colheita de cerejas em anos alternados e nada se pode fazer com elas: ninguém as compra". A memória do velho Firs estende-se, porém, a uma época em que o cerejal fôra uma proposição prática e lucrativa:

> *FIRS*: Nos velhos tempos, há quarenta ou cinqüenta anos, costumava-se secar as cerejas, embebê-las, pô-las de conserva, fazer geléia, também, e era costume...
>
> *GAEV*: Cala a bôca, Firs.
>
> *FIRS*: E era costume mandar as cerejas de conserva para Moscou e para Harkov, às carradas. Isso dava dinheiro. E nesses tempos as cerejas de conserva eram macias e suculentas, doces e cheirosas... Sabia-se preparar bem a coisa, nesse tempo...
>
> *LIÚBA*: E onde está agora a receita?
>
> *FIRS*: Está esquecida. Ninguém se lembra já disso.

A receita está "esquecida" — esquecida como a cultura dos Prozorovs — esquecida como a finalidade e a paixão da decadente fidalguia russa. Antes valiosa pela beleza e utilidade, a justificação para a existência do cerejal já sumiu na memória e êle terá de levar o caminho de tôdas as coisas inúteis.[16]

Assim, tanto o cerejal como o modo de vida que êle representa são cortados pelo machado utilitário, um processo tão inexorável quanto o avanço das estações que, no final da peça, mataram as flôres com uma geada implacável (a ação principia em maio e conclui em outubro). Entretanto, apesar de tôda a sua inevitabilidade, o evento significa a perda de algo insubstituível na vida. O que virá para substituir essas coisas é sugerido no cenário do Ato II, onde, por trás de "um velho santuário, há muito abandonado e já fora da perpendicular", podem-se ver "na distância uma fileira de postes telegráficos e longe, muito longe no horizonte... os contornos imprecisos de uma grande cidade". A urbanização e o enfeamento do campo são o preço que a Rússia pagará pelo seu crescente utilitarismo; e o hediondo panorama da moderna vida industrial dificilmente será embelezado pelos chalés de veraneio que Lopahin se prepara para construir no terreno do pomar. Nem a ativa classe média que começa a impor-se possui qualquer cultura para substituir a antiga civilização aristocrática, que também está agora "caindo fora da perpendicular".

Por outro lado, se Lopahin fôr, de fato, um fiel representante, a nova classe será, pelo menos, enérgica, vigorosa e determinada. E há uma vaga probabilidade de que os novos chalés possam acarretar também algumas compensações. Como Lopahin visualiza o plano, de um modo excessivamente otimista: "Atualmente, o veranista apenas bebe chá na sua varanda, mas talvez se decida a trabalhar também seu pedaço de terra e, então, o seu cerejal ficaria feliz, rico e próspero..." Seja qual fôr o significado mais genérico de sua partida, sublinhe-se, além disso, que Madame Ranevsky e sua família não foram vitalmente afetados, do ponto de vista pessoal, pelo despejo de sua antiga mansão. Liúba volta para o seu amante de Paris; Gaev trabalhará num banco (até que a sua ineficiência se torne por demais óbvia); Vária aceitará outro emprêgo de governanta; e Ânia far-se-á professôra. Ninguém está realmente em pior situação do que no princípio; e embora devamos, como sempre, ser céticos sôbre a "vida nova" que Ânia prevê, ela, pelo menos, sacudiu com êxito a debilitante herança de sua classe.[17]

---

[16] Stanislavsky fala-nos do júbilo de CHECOV quando êle decidiu mudar o título de sua peça de *Vìshneviy Sad* para *Vishnéviy Sad.* A deslocação do acento introduz uma sutil alteração no significado, pois enquanto *Vìshneviy Sad* é um "pomar comercial que produz um lucro", *Vishnéviy Sad* é um pomar que "não dá lucro, [mas] cresce por amor à beleza, para os olhos dos estetas exigentes". Isto sugere a exigência de CHECOV de que as belas coisas devem ter também alguma função.

Para desencorajar o sentimentalismo em relação a essa partida, CHECOV conclui a peça, de fato, reenfatizando a indiferença e a irresponsabilidade da família. Lopahin — ainda preocupado com o tempo (agora com o horário do trem, não com a hora do leilão) — empurrou a família às pressas para fora de casa, e o palco fica vazio para a entrada de Firs. Êle ficou para trás, outra vítima do hábito de Madame Ranevsky de delegar a autoridade a indivíduos indignos de confiança; e doente, fraquejante, embora ansioso ainda por desempenhar seus deveres, jaz num sofá para refletir sôbre a vacuidade de sua existência: "A vida esvaiu-se como se eu não tivesse vivido ...Estás sem fôrças, nada resta em ti... tudo se foi! É... não presto para nada". E assim se caracterizando não só a si mesmo como a tôda a casa, jaz imóvel quando aquêle nefasto som veio do céu, como o quebrar de uma corda de harpa, através do ruído do corte de árvores, significando o fim de sua inútil e supérflua, embora encantadora e civilizada, classe.

Assim, apesar da densidade da peça, apesar de sua complexidade e ambigüidade, a revolta de CHECOV ainda consegue encontrar expressão na sua inculpação dêsses aristocratas civilizados, demasiado apáticos e sem vontade para resistirem à própria liquidação — tal como, em *As Três Irmãs*, a acusação se dirige ao ambiente obscurantista que os abate. Em cada peça, a revolta de CHECOV conserva-se bifrontal, mudando de ênfase e de alvo de ataque, mas fixando-se sempre no destino das classes cultas no mundo moderno. Êsse é o grande "problema" de suas peças — e é um problema que, fiel ao seu credo artístico, êle empenha-se não em resolver, mas em apresentar corretamente. Face ao mesmo mundo dos outros grandes dramaturgos de protesto — um mundo sem Deus e, portanto, sem significação — CHECOV não tem remédios para a doença da vida moderna. IBSEN fala-nos da importância da vocação de cada um, e STRINDBERG da resignação. Mas até a panacéia de CHECOV, o trabalho, é fundamentalmente ineficaz perante o insuportável fato da morte.

---

[17] A relação entre Ânia e Trofimov aproxima-se bastante da relação entre Nádia e Sacha, na estória de CHECOV "A Boda" (1903). Nádia, uma jovem e pujante criatura, é ensinada (pelo seu parente revolucionário, Sacha) a examinar os valôres de sua triste existência provinciana. Finalmente, ela rompe um compromisso, para começar uma nova e mais significativa vida em S. Petersburgo. É uma das mais esperançosas conclusões já escritas por CHECOV e talvez sugira que as expectativas de Ânia sôbre o futuro não são destituídas de base.

Contudo, apesar de sua lúgubre visão, CHECOV possui uma humanidade mais profunda que qualquer outro dramaturgo moderno. Pois ainda que nunca deixe de examinar o desesperado absurdo de suas personagens, jamais perde de vista as qualidades que as tornam completamente vivas. Escreveu êle: "Os meus valôres mais íntimos são o corpo humano, a saúde, a inteligência, o talento, a inspiração, o amor e a liberdade mais absoluta — liberdade contra o despotismo e a mentira". O próprio CHECOV consubstancia tão perfeitamente essas qualidades que jamais houve quem pudesse escrever a seu respeito sem a mais profunda afeição e amor; e êle, o autor, continua sendo a personagem mais positiva em sua ficção. Por causa de sua aversão à mentira, CHECOV não suscitará falsas esperanças sôbre o futuro da humanidade — mas porque é humano até os ossos consegue aumentar as nossas expectativas sôbre o destino da raça humana. Conjugando a doçura de temperamento com a inflexibilidade mental, CHECOV fêz de sua obra uma extraordinária combinação de moralidade e realidade, de rebelião e aceitação, de ironia e simpatia — provocando uma afirmação singular, ainda no mais negro desespêro. Existem dramaturgos mais poderosos no teatro de protesto — artistas com mais vasto âmbito e alcance, mais ampla variedade, maior poder intelectual — mas não há nenhum mais caloroso e mais generoso, e nenhum que leve o drama a uma compreensão mais elevada de sua função humana.

CAPÍTULO V

Bernard Shaw

NÃO HÁ dificuldade alguma em provar a dívida de BERNARD SHAW à tradição de protesto; a dificuldade reside em provar a sua resistência a essa tradição. Um dos primeiros a definir o nôvo "movimento mundial"[1] e a reconhecer o seu caráter rebelde, SHAW foi, desde logo, um membro declarado dêsse movimento e seu mais entusiástico partidário. Mas, embora seja, sem dúvida, um dos mais dedicados artistas rebeldes do período moderno, êle também foi um jornalista revolucionário e um agitador em prol da reforma política, moral, artística e religiosa. Como o rebelde literário é imparcial e o jornalista reformador é parcial, as duas funções de SHAW não são realmente compatíveis. E como a propaganda reformista de SHAW é, com freqüência, mais ruidosa e veemente do que sua arte dramática, há momentos em que suas realizações artísticas são menos conspícuas do que seu proselitismo ativo pelos ideais utópicos.

Aquêles que não gostam da obra de SHAW de modo geral discordam dela nessas bases, e as atitudes do autor tornam difícil a sua defesa. Colocando-se como uma presença irritante entre suas criações imaginativas e o leitor, aparentemente incapaz de deixar uma obra existir isoladamente de seus comentários sôbre ela, SHAW tece contìnuamente o fio de sua arte numa meada de discussões verbosas — murmurando, teorizando, exortando, incansàvelmente loquaz. Não é possível sentir simplesmente uma peça escrita por SHAW. Somos também metralhados por uma saraivada de prefácios, pós-escritos, disquisições, direções cênicas e outros aditamentos em prosa, aconselhando-nos como encarar a peça, a interpretação das personagens, até o dramaturgo que a escreveu, além de como orientar a vida, governar o Estado e melhorar a raça. E, como se tudo isso não bastasse, SHAW fornece inúmeros folhetos, panfletos, manifestos e livros inteiros sôbre cada assunto concebível, desde o anarquismo ao comércio municipal, para elaborar seus pontos de um modo mais discursivo. Uma pessoa chega a desejar que, em certa época de sua vida, SHAW tivesse aprendido a virtude do silêncio.

---

[1] Numa nota de página posteriormente acrescentada a *The Quintessence of Ibsenism*, SHAW declara que "dou grande importância ao fato evidente de que o movimento que teve como porta-vozes SCHOPENHAUER, WAGNER, IBSEN, NIETZSCHE e STRINDBERG, foi um movimento mundial... O movimento está hoje vivo na Filosofia de BERGSON, nas peças de GORKY, CHECOV e no drama pós-ibseniano". O que SHAW está descrevendo é a moderna tradição de revolta.

Na verdade, sempre que êle abre a bôca para uma declaração extradramática, SHAW consegue, invariàvelmente, diminuir sua estatura como artista dialético, reduzindo suas percepções complexas a um dogma uniformizador. E se isto leva erradamente alguns a acreditarem que SHAW é menos um artista que um jornalista muito talentoso que emprega o drama para fins de ventriloquismo, então SHAW mostra-se bastante satisfeito, com freqüência, por deixar essa impressão. Sem dúvida, SHAW não se sente bem com o nome de artista. Preferindo títulos compostos como "artista-filósofo" ou "artista-profeta", êle tenta realçar o seu empenho num propósito mais elevado do que "mera" (seu adjetivo depreciativo favorito) criação. Para êle, a obra de arte deve ampliar-se para além de si própria e converter-se num ato de reforma ética, influenciando "a opinião pública, a ação pública e a contribuição pública como pagadores de impostos". Baseado nessa dinâmica, seus próprios escritos (insiste êle) são instrumentos de utilidade social, não de prazer — até seu critério cômico tem uma justificação didática ("castigar a moral pelo ridículo") — e embora reconheça que "devo contar minha estória de um modo divertido", sente-se compelido a acrescentar, pouco depois, que "apenas por amor à arte, eu não enfrentaria o árduo trabalho de escrever uma única frase".

Se "os artistas-filósofos são a única espécie de artistas que tomo bastante a sério", SHAW não pode aceitar sèriamente o "mero artista", visto que, jogando com os sentidos do leitor, êle não sente qualquer impulso que o anime a transformar o mundo. No léxico de SHAW, a palavra "poeta" é quase invariàvelmente um divertido têrmo de ludíbrio. E embora seja capaz de criar uma ampla variedade de tipos de artista em sua dramaturgia — desde o gênio poético Marchbanks até o poetastro Octavius — nos escritos discursivos de SHAW, o poeta aparece muitas vêzes como um esteta boêmio, que passa os dias inventando falsos ideais, compondo sonetos às sobrancelhas de sua amante ou tecendo um belo manto de "ilusão" sôbre a "insuportável face da verdade". A convicção de SHAW de que o poeta-artista é um mentiroso ou um sonhador ocioso é algo que êle herdou de PLATÃO, que deu ênfase semelhante à importância da reforma ética, e sua preocupação com a salvação da comunidade leva-o a desprezar aquêles que não estiverem igualmente ocupados com idéias socialmente úteis. Em semelhante teoria, o *útil* precede o *agradável*, a beleza é uma armadilha que desvia os homens da verdade. Assim, pelo testemunho de SHAW, seus próprios dons artísticos — sua vivacidade mental, argúcia, estilo, intuição dos personagens e invenção das tramas — são meramente uma "queda literária", que ajuda a entreter o espectador enquanto comunica a revolta de SHAW, da maneira mais direta e vigorosa.

SHAW quer que acreditemos, pois, que a sua dramaturgia serve à mesma função do seu jornalismo, sendo um meio de profecia, um veículo de filosofia e uma expressão de seus objetivos revolucionários. Portanto, se bem que o seu teatro possa parecer objetivado, constitui, realmente, uma urgente comunicação do autor para a sua platéia, mais um discurso que um diálogo. SHAW apóia um "teatro francamente doutrinário" para substituir a tradição "romântica" de "meros artistas" como SHAKESPEARE: em vez de um teatro de ficções fantasiosas, um teatro de pregação, acusação e protesto. Tal teatro destacará, naturalmente, o elemento de "discussão" — introduzido primeiramente por IBSEN (diz-nos SHAW) e agora a marca característica do drama moderno. Como escreveu no prefácio de *A Profissão da Srª Warren*: "O drama de puro sentimento deixou de estar nas mãos do dramaturgo;

foi conquistado pelo compositor musical... e não existe, francamente, futuro algum para qualquer drama que não seja o drama de pensamento". Nenhum futuro... e nenhum passado, também. Em sua posição extrema, SHAW está propenso a rejeitar *tôda* a dramaturgia que não fôr dedicada ao progresso das idéias, razão pela qual êle subestima contìnuamente os elisabetianos, enquanto chama a BRIEUX o maior dramaturgo ocidental depois de IBSEN.[2]

O platonismo de SHAW dita, sem dúvida, suas opiniões nessas matérias, mas êle é muito menos simplista do que parece. T. S. ELIOT, num famoso diálogo, escreveu: "SHAW *era* um poeta... até o dia em que nasceu, e o poeta em SHAW foi natimorto". É mais exato dizer que o poeta em SHAW foi suprimido à fôrça. Na realidade, o sentido estético em SHAW é substancial, embora faça todo o possível por enterrá-lo. E assim como é perfeitamente capaz de compreender, e mesmo de aprovar, a indiferença do poeta pelo bem-estar da comunidade,[3] também é perfeitamente capaz de reagir aos aspectos não-didáticos da arte. A paixão de SHAW pela música absoluta significa seu forte instinto de beleza; e seu utilitarismo ferrenho é provàvelmente uma tentativa de punição do seu anterior esteticismo, quando consentiu ser êle próprio arrastado num culto cego da arte pela arte. Como ERIC BENTLEY nota, em seu profundo estudo do dramaturgo, *Bernard Shaw*, "o puritanismo que adverte os perigos do sensualismo nada mais é senão o lado negativo de uma filosofia que tem a arte em grande — talvez excessiva — conta".

---

[2] Escreve SHAW: "*Casa de Boneca* será insípida como água suja quando *O Sonho de Uma Noite de Verão* ainda se apresentará tão fresca quanto uma pintura; mas terá realizado muito mais trabalho no mundo; e isso é bastante para o gênio superlativo, que é sempre intensamente utilitário". A teoria de estética utilitária de SHAW é, evidentemente, antiaristotélica, uma vez que ARISTÓTELES considerava a motivação ética (*ethos*) e o pensamento dramático (*dianoia*) menos importantes do que a intriga (*mythos*). Para SHAW, o drama não é tanto a imitação de uma ação quanto a comunicação de uma idéia, sua função é menos depurar o público de suas emoções do que suscitar a paixão moral do público As diferenças entre a teoria aristotélica e a de SHAW são as diferenças entre tragédia e comédia (ou a peça problemática) e promanam de duas concepções inconciliáveis da função da arte.

[3] Explicando por que reteve a apresentação pública de *Heartbreak House* até o fim da I Guerra Mundial, SHAW escreve: "A arte do poeta dramático não conhece patriotismo; não reconhece qualquer obrigação, salvo a verdade e a fidelidade à história natural; não lhe interessa saber se a Alemanha ou a Inglaterra sucumbirá; está mais depressa disposto a gritar com Brunhilde: *Lass uns verderben, lachend zu grunde geh'n* ["Que nos destruam! Seremos derrubados soltando gargalhadas!" *N. do T.*] do que a enganar ou ser enganado; e assim, em tempo de guerra, torna-se um perigo militar maior do que veneno,

Entretanto, o puritanismo de SHAW tem de ser devidamente considerado, uma vez que, tal como o seu platonismo, domina as suas atitudes críticas. É com a máxima lucidez e consciência que SHAW está inteiramente decidido a aderir aos seus próprios princípios morais e formulações éticas. No seu antiesteticismo, de fato, faz-nos lembrar (embora lhe falte o fanatismo dêles) aquêles obstinados reformadores puritanos a quem SIDNEY tentou refutar em sua *Defense of Poesy;* pois o seu temperamento puritano fá-lo censor de tôda a lassidão moral e prazer sensual. Como êle diz a Arthur Bingham Walkley, na Epístola Dedicatória de *Man and Superman* (*Homem e Super-homem*):

> A minha consciência é o genuíno artigo de púlpito; enfurece-me ver pessoas confortàvelmente instaladas quando deviam estar inconfortáveis; e insisto em fazê-las pensar a fim de lhes incutir a convicção de pecado. Se não gostar de minha pregação, terá de tragá-la inteira. Realmente, não posso evitá-lo.

É essa consciência ativa que leva SHAW a realçar, de maneira excessiva, o aspecto filosófico da sua arte — e da arte dos outros, também, uma vez que, como crítico, êle está disposto a pôr de lado a "mera crítica literária" a fim de desenterrar as verdades morais utilizáveis. Assim, em *The Quintessence of Ibsenism,* SHAW propõe-se escrever "não um en-

aço ou trinitrotolueno". Contudo, se SHAW, o "historiador natural" e o "poeta dramático", foi capaz de escrever essas linhas e formular tal pensamento, então SHAW, o filósofo social, foi também capaz de suprimir a peça até depois do armistício, para que o esfôrço de guerra não fôsse abalado.

saio crítico sôbre as belezas poéticas de IBSEN, mas, simplesmente, uma exposição do ibsenismo" e, dessa maneira, reduzir a tortuosa e complicada arte rebelde de IBSEN aos estreitos limites da doutrina social polêmica.

Se SHAW fôsse realmente indiferente às "belezas poéticas", não perderia tempo procurando doutrinas em obras de artistas, quando tem à mão pensadores muito mais poderosos, de concepções mais globais e coerentes, que serviriam muito melhor a seus fins. Todavia, se o secreto esteticismo de SHAW o atrai para a arte, em primeiro lugar, sua consciência puritana e propósito platônico são responsáveis pela desajeitada e errônea interpretação dessa arte. Aquêle IBSEN que tão àrduamente procurou dissociar-se de qualquer posição consistente, não se reconheceria no "pioneiro social" de *The Quintessence*, cujo "evangelho" se destina a salvar a raça humana,[4] assim como o arqui-sensual WAGNER não se reconheceria no "reformador social" e teorizador econômico de *The Perfect Wagnerite*. Ao contrário de PLATÃO, que baniu o artista de sua comunidade ideal, SHAW está muito interessado em manter o artista dentro dela[5] — tão interessado, de fato, que está disposto a desvirtuar a obra do artista para torná-lo parecido com um membro socialmente útil da comunidade. A busca realizada por SHAW de doutrinas utilitárias na obra de artistas não-utilitários, tal como o seu impulso para encontrar afirmações éticas e religiosas na música absoluta, sugerem a sua necessidade de adaptar suas preferências estéticas instintivas ao seu sentido consciente de propósito, quer dizer, racionalizar a arte para que se enquadre numa ideologia social.

---

[4] Ver o prefácio da 3.ª edição (1922) em que SHAW declara que a adoção do "ibsenismo" teria possìvelmente impedido A I Guerra Mundial: "Se o evangelho de IBSEN tivesse sido compreendido e atendido, êsses quinze milhões poderiam estar hoje vivos; pois a guerra foi uma guerra de ideais".

[5] É SHAW quem defende o artista em *The Sanity of Art* (1895) contra as ridículas acusações de degeneração feitas por MAX NORDAU — e defende-o tanto por razões estéticas como utilitárias: "O artista ou artífice de valor é aquêle que serve os sentidos físicos e morais alimentando-os de quadros de pintura, composições musicais, casas e jardins agradáveis, boas roupas e belos instrumentos, ficção, ensaios e dramas que põem em agradável atividade os sentidos apurados e as faculdades nobilitadas. O grande artista é aquêle que caminha um passo adiante da procura do meio e, fornecendo obras de uma superior beleza e mais elevado interêsse do que fôra até então percebido, consegue... acrescentar essa nova dimensão de sentido à herança da raça".

Semelhantes recursos tornam a sua crítica da arte dramática viva e instigadora de controvérsias, mas profundamente suspeita. Levanta-se a questão de saber se êle também interpretará errôneamente sua própria arte. Deveremos encarar SHAW como um pensador platônico, cuja arte é, meramente, o meio através do qual êle comunica as suas idéias? Ou é um construtor aristotélico, cujas idéias são apenas um elemento — e nem sempre o mais importante — numa representação total? Deverá ser apreciado com base na sua filosofia — sua verdade, utilidade e eficácia em tornar a república ideal mais vizinha da realização? Ou será o seu valor intrínseco, repousando na profundidade e poder de suas ações dramáticas? Em resumo, deve-se considerar SHAW um reformador revolucionário, que contribuiu com um programa significativo para o progresso da raça humana? Ou será antes um artista rebelde, que dramatiza o conflito inconciliável entre a revolta subjetiva e as restrições emolientes da realidade objetiva?

É evidente que SHAW é tanto uma coisa como outra: ideólogo e artista, filósofo social e rebelde literário, pensador platônico e construtor aristotélico. *Tanto... como é*, de fato, a fórmula compreensiva que ERIC BENTLEY usa para descrever o complicado dualismo da personalidade total de SHAW. Entretanto, mantém-se a questão de saber se SHAW trata essas funções díspares com igual confiança e se elas estão sempre eficazmente combinadas. BENTLEY, reconhecidamente escrevendo uma obra polêmica em apoio de SHAW, está inclinado a defender todos os aspectos dos esforços do dramaturgo, esboçando primeiro, aprovadoramente, o sistema político-econômico-filosófico de SHAW e, depois, demonstrando como êsse sistema está ilustrado, aprofundado e qualificado nas peças. EDMUND WILSON, no seu ensaio "Bernard Shaw at Eighty", por outro lado, revela muito menor respeito pelo intelecto de SHAW, embora encontre valor em sua arte: "Sempre foi costume dizer que SHAW não foi, primordialmente, um artista, mas um promulgador de certas idéias. A verdade é que, penso eu, êle é um artista considerável, mas suas idéias — isto é, sua filosofia social, pròpriamente dita — sempre foram confusas e incertas".

Apesar dessas divergentes apreciações dos talentos de SHAW, ambos os críticos sugerem que SHAW deve ser encarado de duas maneiras separadas — como um filósofo sistemático e como um artista que usa as suas idéias como motivos na estrutura de suas peças. A isto devemos acrescentar, porém, o depoimento do próprio SHAW, que está inclinado a insistir num propósito puramente filosófico, tendo escrito o seguinte: "Sou, por profissão, o que se chama um pensador original". Se SHAW, como IBSEN, está suspenso entre o idealismo ético do reformador revolucionário e o distanciamento estético do artista objetivo, êle é, de modo geral, mais renitente em admitir essa irresolução; se SHAW podia afirmar, com quase tanta justificação quanto o seu mentor norueguês, "tenho sido mais poeta e menos filósofo social do que correntemente se acredita", êle é temperamentalmente incapaz, não obstante, de permitir que semelhante confissão saia de seus lábios. Assim, SHAW é um escritor que produz obras de arte quase contra sua própria escolha. E embora seus escritos dramáticos revelem, freqüentemente, aquêle mesmo conflito entre a ética e a estética que domina todo o teatro de protesto, os escritos extradramáticos de SHAW são dedicados a enterrar completamente a estética, impondo a consistência ideológica, por um ato consciente da vontade, ao seu dualismo fundamentalmente inconsciente.

O que é pior, SHAW consegue-o freqüentemente. Talvez não exista aquilo a que se possa chamar ibsenismo, mas certamente há uma coisa chamada shawismo; e uma parcela considerável da obra de SHAW, incluindo algumas de suas peças, é uma contribuição não para a arte, mas para o pensamento sistemático. Através do shawismo, esperou SHAW transformar o mundo; e nessa esperança de transformação, êle jogou e arriscou tudo, incluindo os seus naturais dotes artísticos. Assim o descreve BENTLEY:

> SHAW tinha gênio artístico e sabia disso. Só que êle não estava primordialmente interessado no gênio artístico e na concomitante reputação. Queria que sua pena fôsse uma espada numa luta que era mais ética do que estética. Dese-

> jando transformar o mundo, queria falar ao público em geral, não só para os seus confrades literários... Êle sabia que isso era arriscar uma elevada reputação literária (como a de, por exemplo, HENRY JAMES); e o fato do seu nome ser tão freqüentemente ligado ao do publicista WELLS indica que, pelo menos durante algum tempo, SHAW não desfrutou êsse elevado prestígio.

Pela descrição de BENTLEY, SHAW não logrou obter a influência mundial que desejava nem a elevada reputação que merecia. Excluído da companhia de artistas como LAWRENCE, ELIOT e YEATS, cada um dos quais era mais ou menos hostil a SHAW (desprezado até por êsse autêntico ibsenista, JAMES JOYCE), alcançou finalmente uma surpreendente fama como ídolo da classe média e *clown* teatral, mas jamais conseguiu proclamar que exercesse grande efeito sôbre o espírito dos homens. Podia suportar a animosidade de seus colegas artistas, muitos dos quais o consignavam ao ostracismo e esquecimento reservados aos antiquados vitorianos, mas a sua incapacidade para mudar o rumo de um mundo que caminhava ràpidamente para a destruição mergulhava-o no desespêro. Registrando a amarga melancolia de SHAW, já no fim da vida, BENTLEY cita a observação sombria de SHAW, ao dizer: "Resolvi pràticamente todos os problemas prementes da nossa época, mas... êles continuam sendo equacionados como se eu nunca tivesse existido". Neste retrato de um homem sério a quem ninguém leva a sério, SHAW destaca-se como alguém que realizou um vão sacrifício por um mundo incapaz de aceitar os seus salvadores, tal como era incapaz de aceitar os seus santos. Tal como Santa Joana, SHAW poderia muito bem perguntar: "Por quanto tempo, Senhor, por quanto tempo?"

A descrição que BENTLEY nos dá da desilusão pessoal de SHAW é excelente. Mas êle não é cético bastante sôbre a validade das pretensões de SHAW. A convicção de EDMUND WILSON de que a filosofia social de SHAW é "confusa e incerta" parece mais apta, pois o shawísmo — tomado como uma solução para "todos os problemas prementes da nossa época" — é tão implausível quanto a sua análise dos problemas é inadequada. Como doutrina revolucionária, a ideologia de SHAW não é original e até algo tímida; e se o mundo se manteve indiferente ao seu programa de salvação, isso aconteceu, talvez, por boas e suficientes razões. Em sua arte, sem dúvida, SHAW exibe freqüentemente a sabedoria, o ceticismo e a neutralidade que faltam em sua filosofia. Mas quando o shawísmo se impõe em suas peças, como ocasionalmente sucede, a arte degenera ao mesmo tempo. A fim de salvarmos os aspectos mais duradouros da obra de SHAW, tentemos primeiro desobstruí-la das névoas espêssas de shawísmo, separando a sua rebelião artística negativa da sua doutrina filosófica positiva. Então, poderemos prosseguir a fim de mostrar como êle usa a sua rebelião, dialèticamente, em suas obras dramáticas mais complicadas.

À primeira vista, a revolta de SHAW parece ter bastante em comum com a dos rebeldes mais extremos do século XIX, pois está animada de fortes tendências messiânicas. Ferozmente descontente com as realidades do nosso tempo, SHAW dedica-se a elaborar uma revolução radical na consciência moderna — na verdade, em tôda a vida moderna. Tal como NIETZSCHE, SHAW sente repulsa pela abjeção, a indolência e a mediocridade do homem moderno; como ROUSSEAU, está perfeitamente cônscio da corrupção nas instituições sociais e políticas contemporâneas; à semelhança de IBSEN, enfurece-se com a falsidade e decepção das convenções contemporâneas. Embora compartilhe da aversão dos rebeldes pela realidade, SHAW, contudo, é mais entusiástico sôbre a sua capacidade para transformá-la, razão por que oferece um detalhado programa de reforma, com o objetivo de salvação moral, política e religiosa. Entretanto, se o evangelho do shawísmo é otimista, social e progressista, as implicações da revolta de SHAW são negativas, individualistas e desintegradoras. A doutrina do Super-homem, conquanto adaptada a uma visão benevolente da vida em comunidade utópica, provém da insatisfação de SHAW com a natureza básica do homem e sua sociedade; e a doutrina da Evolução Criadora, embora pressuponha o desenvolvimento final de um nôvo tipo de vida, sugere o desapontamento de SHAW com as noções convencionais de progresso através da educação.[6] Em sua decisão de destruir as convenções existentes, de aniquilar as instituições vigentes, de transformar a natureza humana e purificar a vida moderna, SHAW assemelha-se a uma forma extrema de idealista romântico, apesar de seus incessantes ataques aos "românticos" e "idealistas", de uma ponta à outra de sua obra.[7]

---

[6] SHAW não é um progressista ou educacionista nu e cru. No prefácio a *Homem e Super-homem*, escreveu: "O progresso nada mais pode

O que SHAW tem em comum com NIETZSCHE, IBSEN e ROUSSEAU é freqüentemente enfraquecido, contudo, por aquilo que êle tem em comum com PLATÃO, JEREMY BENTHAM, EDWARD BELLAMY e os WEBBS. Pois o individualismo radical que anima a sua revolta é usualmente modificado por um utilitarismo social que o atenua e até o contradiz; a par de sua rebelião romântica contra a sociedade, há uma preocupação clássica com as necessidades e problemas da moderna democracia industrial. Como profeta messiânico, SHAW está insatisfeito com qualquer organização social manipulada por sêres humanos falíveis; mas, como socialista fabiano, SHAW está empenhado numa espécie realista e viável de ordem social, escrevendo até panfletos em que discute a sua Sociologia, Política, Biologia, Medicina e Economia.

Assim que SHAW começa a preconizar programas positivos para suplementar sua revolta negativa, entra forçosamente em contradições, dado que o rebelde ibsenista que não tolerará arranjos nem transigências comprometedoras com os seus ideais tem de ajustar-se a um pragmatista vitoriano que está disposto a aprimorar, melhorar e cortejar a política do

---

senão fazer ao máximo, de nós todos, aquilo que somos e isso, evidentemente, não será bastante mesmo para aquêles que já tendo superado o mais profundo abismo consentem aos outros uma oprtunidade. O balão da Hereditariedade foi picado: a certeza de que as aquisições são negligenciáveis como elementos, na hereditariedade prática, derrubou as esperanças dos educacionistas, bem como os terrôres dos agentes da degeneração..." Tendo refutado essas ilusões liberais sôbre a melhoria da mentalidade das massas, SHAW pode agora preconizar soluções radicais: "Devemos fomentar a capacidade política ou ser arruinados pela Democracia..."

[7] Já comentei, no meu capítulo sôbre IBSEN, o abuso leviano dêsses têrmos por parte de SHAW. Ao redefinir "realista" e "idealista" do modo que melhor lhe sirva, SHAW é capaz de interpretar a sua própria rebelião contra a realidade como um amor à realidade e o seu idealismo utópico como uma busca apaixonada da "verdade". Ver o capítulo "Ideals and Idealists" em *The Quintessence of Ibsenism.*

poder. O individualista nietzschiano que preconiza o Super-*homem* tem de ceder lugar a uma república platônica que prevê uma coletividade de Super-*homens*. O romântico à ROUSSEAU que discute a própria *essência* da sociedade deve acomodar-se com o socialista fabiano que discute apenas certas *formas* da sociedade. SHAW é um impossibilista político que não pode apreciar um impossibilismo da imaginação; esforça-se sempre por traduzir a revolta imaginativa em ação social. Mas a arte e a política não são atividades idênticas; e, quando o jôgo está na mesa, SHAW é mais capaz de trair a imaginação do que sacrificar sua fé no contrôle humano e planejamento estatal, sendo essa a razão por que hoje SHAW parece menos um artista do que um oráculo do Estado do bem-estar social. Pois, ao invés de IBSEN, que queria torpedear a Arca e começar tudo de nôvo, SHAW — apesar de tôda a sua teorização radical e perigosas disposições de espírito — é geralmente mais moderado e cauteloso quando preconiza transformações. Por isso adverte: "Não devemos meter ombros à construção de um nôvo mundo como catastróficos arautos da Utopia nem destruir a nossa civilização na pressa de a corrigirmos". Como fato da vida, isso é óbvio, não há dúvida. Como fato da arte, é condicionador e banal.

O próprio SHAW está perfeitamente cônscio das contradições de sua posição — "o dilema", como êle diz, "de que civilização significa estabilização; e evolução criadora significa mudança". Há uma certa ansiedade implícita em sua observação de que "o revolucionário de vinte e cinco anos, que não vê outra saída senão uma limpeza geral em tôdas as nossas instituições, encontra-se, aos quarenta, aceitando-as ou mesmo agarrando-se a elas, na condição de que concretizem algumas formas suscetíveis de as atualizar". Por vêzes, SHAW tenta preservar a pureza da revolta juvenil, dividindo o seu programa em funções de curto alcance e de longo alcance — umas, de natureza melhoradora e social, outras, radicais, imaginativas e "religiosas". Contudo, êle tenta, algumas vêzes, correlacionar as duas funções, como ao oferecer-se para demonstrar que IBSEN foi, realmente, um benfeitor da sociedade: "A vantagem da obra de destruição", escreve SHAW em *The Quintessence of Ibsenism*, "é que todo nôvo ideal é menos uma ilusão do que o ideal por êle suplantado, pelo que o destruidor de ideais, embora denunciado como um inimigo da sociedade, está de fato limpando o mundo de mentiras". Uma vez mais, SHAW está procurando aqui encontrar uma aplicação prática para uma atividade artística, socializar uma atividade essencialmente não-artística. IBSEN não teria encontrado qualquer "vantagem" social em suas obras de destruição, visto que, para êle, a sociedade estava fundada sôbre mentiras; mas SHAW não pode aceitar as implicações anárquicas da posição de IBSEN.[8] Isso é ainda mais evidente em sua discussão de *O Pequeno Eyolf*, na qual procura adaptar o anarquismo de IBSEN ao seu próprio socialismo, através do mesmo gênero de raciocínio tortuoso: "Assim, vemos que na mente de IBSEN, como na história real do século XIX, o caminho para o comunismo passa pelo mais resoluto e intransigente individualismo ...Quando um homem é finalmente colocado face a face com um corajoso individualismo, o que êle tem à sua frente não é um indivíduo, mas uma espécie e sabe que, para salvar-se, tem de salvar a raça. Não pode ter vida senão como parcela na vida da comunidade..."

A retórica é poderosa e os sentimentos ainda são capazes de agitar o sangue. Mas as observações de SHAW têm pouca relevância para IBSEN, que não era um socialista nem um salvacionista; e têm ainda menos aplicação aos outros grandes pensadores rebeldes do século XIX. Pois enquanto que ROUSSEAU, IBSEN e NIETZSCHE antecipam todos o descontentamento de SHAW com a realidade, nenhum dêles se dispõe a "salvar a raça" através de uma sincera identificação com a comunidade, talvez porque compreendam que o Estado que promete vida serve, através da cultura em massa, da conformidade em massa e das guerras em massa, para degradar, desumanizar e aniquilar a vida. Como artista, SHAW experimenta, sem dúvida, sua própria espécie de alienação; e quando combate a confusão e impostura da sociedade contemporânea, a sua rebelião, se bem que raramente feroz, é geralmente pura, autêntica. Todavia, o seu sentido de propósito fá-lo subordinar o seu descontentamento a programas afirmativos de reforma; e o seu empenho na salvação através da unidade social é poderoso demais para lhe permitir que se refugie num individualismo anti-social.[9] Assim, se SHAW é um rebelde, é-o em busca de uma comunidade; a sua revolta pessoal é freqüentemente absorvida por uma desesperada necessidade de afirmação da união de tôda a humanidade.

---

[8] A antipatia de SHAW pelo anarquismo torna-se quase uma obsessão. E durante tôda a década de 1890, êle combate a posição anarquista de um modo vigoroso, pelo menos em três de suas obras em prosa: *The Impossibilities of Anarchism* (1893), *The Sanity of Art* (1895) e *The Perfect Wagnerite* (1898). SHAW acredita que, sem govêrno, a aliança dos homens contra a natureza inóspita desintegrar-se-ia, e que o anarquismo "deve-se reduzir sempre, velozmente, ao absurdo", quando aplicado "aos mecanismos industriais e políticos da sociedade moderna". A posição de SHAW é bastante sólida, mas êle não distingue suficientemente entre o anarquismo filosófico (o individualismo imaginativo do artista rebelde) e o anarquismo político. IBSEN, como tantos artistas modernos, é um anarquista filosófico, quer dizer, nada tem de ativista político.

Atormentado por tais contradições, SHAW é por vêzes afastado das percepções de sua arte para o sincero utopismo de suas visões evangélicas, onde, distanciado do mundo real, os dilemas insolúveis podem ser resolvidos em fantasias ardorosas. Sem dúvida, o shawísmo sempre teve o aspecto de uma filosofia social peculiarmente excêntrica, a qual, "em vez de limpar o mundo de mentiras", meramente espaneja um pouco mais o pó. Quando dominado pelo shawísmo, com efeito, SHAW é freqüentemente culpado do mesmo pecado pelo qual êle castiga o "mero artista", isto é, de tecer uma bela teia de "ilusão" que esconde a "insuportável face da verdade".

Isso é certamente verdade em *Back to Methuselah* (*Volta a Matusalém*) (1921), uma epopéia formada de cinco peças, com um extenso prefácio e um pós-escrito de 1945. SHAW tinha uma profunda predileção por esta obra (considerando-a a sua obra-prima), talvez porque constitua a introdução mais sistemática ao shawísmo por êle jamais compilada. Mas, embora equacione a doutrina de SHAW de um modo relativamente ordenado, a obra é, significativamente, insípida e monótona como arte. Nela, o conflito foi subordinado à argumentação e exposição; e a penetrante percepção da realidade, que caracteriza SHAW, afundou sob o pêso dos ideais utópicos. Usualmente, o prefácio de SHAW e o drama de SHAW desempenham funções separadas e distintas, mas, neste ponto, parecem formar uma continuidade: a Idéia, elaborada em prosa discursiva, é meramente prolongada no diálogo dramático. O resultado é que à peça faltam qualidades redentoras tais como vivacidade, estilo, dialética, caracterização sutil ou uma fábula divertida. Submetendo a realidade ao sabor de seus desejos (tentando realizar na fantasia o que não pode concretizar de fato), SHAW, em *Back to Methuselah,* parece-se menos com um artista vigoroso do que com uma espécie de visionário a quem NIETZSCHE depreciativamente chamou "o cartaz de seu próprio ideal".

---

[9] CHESTERTON classifica SHAW de "republicano", no sentido literal do latim: "Êle preocupa-se mais com a coisa pública do que com qualquer coisa particular". ARISTÓFANES também cuidava, primordialmente, da *res publica* e, sòmente nesse sentido, a comédia de SHAW é aristofânica. Mas os interêsses públicos de SHAW fizeram que sua obra pareça desligada do movimento da arte moderna, que é, em conjunto, um modo pessoal, privado e poético de expressão.

O esquema da obra é simples: o prefácio propõe a teoria da Evolução Criadora; as cinco pequenas peças ilustram a teoria em forma semidramática; e o pós-escrito exorta o leitor a aceitar a teoria ou perecer. O prefácio é, para os nossos propósitos, a parte mais interessante de *Back to Methuselah,* uma vez que ilustra melhor o caráter messiânico da rebelião de SHAW. Aí, SHAW reivindica uma espécie de autoridade divina para os seus escritos. À maneira de NIETZSCHE, que criou *Assim Falou Zaratustra* na forma de evangelhos sinóticos, SHAW sugere que *Back to Methuselah* é escritura inspirada; significativamente, a obra subintitula-se "Um Pentateuco Metabiológico". SHAW já elevara IBSEN, em *The Quintessence,* ao "grau canônico", como "um dos maiores profetas da moderna Bíblia". Agora, êle próprio parece aspirar ao mesmo grau: "Escrevi *Back to Methuselah* como uma contribuição à moderna Bíblia", declara SHAW, acrescentando que "uma nova Reforma" é "todo o propósito dêste livro". As presunçosas pretensões de SHAW são mais o resultado de seu desespêro do que de sua arrogância. Tendo observado como o homem atraiu para si uma guerra catastrófica — uma guerra que êle atribui, amplamente, às implacáveis teorias de sobrevivência dos "neodarwinistas" — SHAW tornou-se agora mais premente e apocalíptico em seu pensamento, convencido de que, "se o homem quiser salvar-se, o Homem terá de salvar-se a si próprio". SHAW propõe os meios de salvação na forma de um nôvo sistema redentor, denominando-o aquela "religião autênticamente científica pela qual todos os homens sábios estão ansiosamente esperando".

A "religião científica" de SHAW é, na realidade, uma mistura de idéias dos vários filósofos, artistas e cientistas do século XIX, com as quais SHAW concorda; mas, primordialmente, combina a "religião" da Evolução Criadora, de BERGSON, com a "ciência" da Adaptação Funcional, de LAMARCK, ambas adaptadas ao otimismo visionário de SHAW. Já conhecido o bastante para que se possa agora descrevê-lo sucintamente,[10] o sistema de SHAW sustenta que o homem evoluiu não através de acidente (como os darwinistas "errôneamente" supõem), mas através do exercício de uma vontade universal — algo parecido com a *Wille* de SCHOPENHAUER, com a diferença de que é inteligente e benigna, em vez de cruel e cega. SHAW, descobrindo um equivalente inglês aproximado para a fase do *élan vital* de BERGSON, chama-lhe *Life Force* [a que, no nosso idioma, corresponderá *Ímpeto Vital. N. do T.*]. Para SHAW, a *Life Force* é imanente e transcendente — tanto no homem como fora dêle — mas o seu propósito central é a determinação da carreira evolucionária do homem. Pois assim como a *Life Force* tornou os sêres humanos superiores aos animais, também criará, finalmente, um ser superior aos humanos. De acôrdo com NIETZSCHE, que acreditava ser "o homem uma ponte e não uma meta", SHAW aguarda a chegada do Super-homem. Essa criatura representa para SHAW o último passo na revolta do homem contra Deus, porquanto, com o advento do Super-homem, o Homem converter-se-á em Deus e todos os problemas sociais, morais e metafísicos serão resolvidos.

Depois de discutir a evolução no domínio das questões humanas, SHAW passa a examinar seu provável efeito na arte. Tentando ainda encontrar uma função positiva para o artista, numa sociedade congraçada, SHAW declara: "A restauração da religião numa base científica não significa a morte da arte, mas o seu glorioso renascimento. Com efeito, a arte só foi grande quando forneceu uma iconografia para uma religião viva". SHAW terá de modificar essa asserção quando dedicar suas atenções ao teatro, visto ser obrigado a admitir que os grandes dramaturgos ocidentais, que apareceram, usualmente, durante períodos de declínio religioso, nada tiveram "de fundamentalmente positivo a dizer". Acrescenta, porém, que a comédia — "como arte destrutiva, derrisória, crítica, negativa" — tem, pelo menos, a virtude de revoltar-se contra a "falsidade e impostura", uma função que êle já identificou como um bem social e religioso. SHAW tem um pouco mais de dificuldade em justificar a tragédia shakespeariana, que êle acha povoada de "pessimistas e rabugentos", mas conclui dizendo que SHAKESPEARE "não seria realmente grande, se não fôsse o caso de êle ter religião bastante para perceber que a sua condição de irreligiosidade era a do desespêro".[11]

---

[10] Para uma descrição mais extensa das idéias "religiosas" de SHAW ver o capítulo "Vital Economy", em *Bernard Shaw*, de BENTLEY.

Quanto aos modernos dramaturgos, tiveram de lutar com um desespêro ainda mais profundo:

> Os gigantes do teatro do nosso tempo, IBSEN e STRINDBERG, não deram ao mundo mais confôrto que nós; pois recusaram-nos até a consolação shakespeariana-dickensiana de rirmos das perversidades, acertadamente chamada de alívio cômico... IBSEN estava darwinizado a ponto de explorar a hereditariedade no palco, tanto quanto os antigos dramaturgos atenienses exploraram as Eumênides; mas não há vestígio, em suas peças, de qualquer fé ou conhecimento da evolução criadora como um moderno fato científico. É certo que a sua aspiração poética está bastante clara no Imperador ou Galileu; mas uma das características de IBSEN é que nada para êle era válido, salvo a ciência; e deixou-nos aquela visão do futuro, a que o seu vidente romano chama "o terceiro Império", como um sonho utópico, quando decidiu então dedicar-se a uma séria apreensão das realidades...

---

[11] No prefácio de *Man and Superman,* SHAW já sublinhara que escritores como SHAKESPEARE "não possuem idéias construtivas; encaram aquêles que as têm como fanáticos perigosos". Tais escritores, portanto, distinguem-se dos "artistas-filósofos", a quem SHAW aprova.

Deixando de lado a duvidosa afirmação de que "nada para êle [Ibsen] era válido, salvo a ciência",[12] a percepção de Shaw dos aspectos negativos do drama moderno é penetrante e válida. Apesar dos impulsos messiânicos de que ambos compartilham, nem Ibsen nem Strindberg oferecem qualquer "confôrto" ao mundo, a não ser o confôrto metafísico da arte. Shaw, por outro lado, está-se preparando agora para dar êsse confôrto. Onde Ibsen apenas esboçou a *necessidade* de uma nova religião, brotando de uma síntese de paganismo e cristianismo, Shaw encontrou já a sua fé: a Evolução Criadora. Onde Strindberg lutou sem êxito com Deus, a fim de proclamar a supremacia do homem, Shaw pendurou já o antigo Deus e está agora ocupado com o nôvo: o Ímpeto Vital, consubstanciado no Super-homem. Tendo assim resolvido, para sua própria satisfação, os problemas que atormentavam seus predecessores, Shaw decidiu rematar suas concepções essencialmente negativas com algo "fundamentalmente positivo". Declarando que a sua "função natural como artista" é servir de "iconógrafo da religião do meu tempo", Shaw passa então a converter as esperanças messiânicas de Ibsen e Strindberg em fantasias messiânicas, imaginando a maneira como o Ímpeto Vital opera, através de uma série de "mitos consoladores".

Nas peças que se seguem a essa declaração prévia, Shaw cria cinco dêsses "mitos consoladores", baseados na religião do Ímpeto Vital. O primeiro, intitulado "No Princípio", é uma revisão por Shaw do Livro de Gênese, agora interpretado de acôrdo com a Evolução Criadora. A ação gira em tôrno de Adão e Eva — e, depois, Caim — em face do problema da morte, que os confronta após a Queda. A mortalidade decreta o fim das esperanças do homem, tornando as aspirações humanas fundamentalmente vãs e fúteis; mas o segrêdo que a Serpente insinua no ouvido de Eva é o método pelo qual o homem pode transcender êsse obstáculo —

---

[12] De fato, o sentimento de Ibsen em relação à religião é muito mais profundo e muito menos secular do que o de Shaw. Ao que parece, Shaw reconhece a condição religiosa de Ibsen quando diz: "O ataque de Ibsen à moralidade é um sintoma da revivência religiosa, não de sua extinção"... Mas Ibsen está não só interessado em ética religiosa, mas também no misticismo religioso,

a procriação e o nascimento. A sugestão faz que Eva se retraia com repugnância — é, presumìvelmente, uma coisa incômoda e feia — e, na última peça da seqüência, SHAW sugerirá um processo mais antisséptico. Não obstante, na segunda parte da pequena peça, Eva seguiu o conselho da Serpente e deu à luz Caim. A atitude de SHAW em relação a Caim revela a sua ambivalência em face do rebelde. Como "o filho revoltado", Caim é para SHAW um figura heróica, tal como o foi para STRINDBERG, uma vez que sua rebelião exprime o descontentamento com uma realidade intolerável. Mas enquanto Caim é quem visualiza algo superior ao homem ("Há o herói e Super-homem"), êle também é, simultâneamente, anti-social demais para satisfazer a preocupação de SHAW com a comunidade.[13] Conforme Eva diz a Caim, "Tu não és super-homem... és Anti-Homem", quer dizer, um inimigo do Ímpeto Vital. Pois se Adão inventou a morte, Caim inventou o homicídio, a pilhagem e a conquista. A introdução do crime no mundo encurtou ainda mais a vida; a introdução da vingança voltou irmão contra irmão, comunidade contra comunidade.

A segunda peça na seqüência — "The Gospel of the Brothers Barnabas" ("O Evangelho dos Irmãos Barnabés") — sugere um caminho para sair do dilema da morte: a longevidade voluntária. Concentrando sua vontade em querer uma vida mais longa (três séculos é a amplitude requerida), o Homem tornar-se-á semelhante a Deus, tendo obtido a onipotência e a onisciência — "maior poder e maior sabedoria". O pressuposto de SHAW é que o homem vai ficando mais sábio e mais benevolente com a idade, e também mais talentoso, mais dotado, uma vez que sobrevive àqueles impulsos sensuais que o afastam da perfeição.[14] Para afirmar essa teoria, SHAW tem de negar a validade de tôda a tradição científica e religiosa que se lhe oponha; e liquida a oposição de um modo bastante perfunctório. O determinismo está em seu caminho e, assim, SHAW imagina que os cientistas do século XX rejeitaram DARWIN e que "tôda a opinião científica digna de levar em conta tem convergido ràpidamente para a Evolução Criadora". A única "oposição científica" que êle menciona sustenta que "a raça humana é um fracasso, e uma nova forma de vida, melhor adaptada à alta civilização, nos superará tal como superamos o macaco e o elefante"; em resumo, até a "oposição científica" parece acreditar na Evolução Criadora. No que diz respeito à oposição religiosa, com sua noção do pecado original, o biólogo Conrad Barnabas declara: "A Queda está fora do âmbito da Ciência"; ao passo que o seu irmão, de mentalidade mais teológica, Franklyn, explica-a como conseqüência da brevidade da vida: "Adão deixou crescer os cardos" porque "a vida era tão curta que nem valia a pena fazer alguma coisa inteiramente bem". Os cardos na alma do homem, presumìvelmente, serão colhidos quando êle fôr capaz de cumprir o seu tricentésimo aniversário.

---

[13] SHAW assinala, no pós-escrito dessa peça: "O meu herói em ficção era o rebelde, não o cidadão condescendente a quem desprezava". Não obstante, SHAW não pode tolerar qualquer rebelião que não conduza, inevitàvelmente, à boa cidadania.

[14] Em "The Thing Happens", a Sr.ª Lutestring afirma que o seu marido-artista só se tornou grande quando deixou de pintar "tôdas as pinturas idiotas" de sua juventude, mas, por essa época, já estava pronto para morrer. A teoria progressista da arte, de SHAW, é invalidada, porém, pelo próprio SHAW, porquanto será difícil afirmar que êle se tenha tornado melhor escritor na idade avançada. Até no seu

No terceiro mito do pentateuco, "The Thing Happens" ("A Coisa Acontece"), a fantasia de SHAW está-se realizando. Um arcebispo viveu até os 283 anos, e outros sêres humanos estão também aumentando seus tempos de vida. É o ano 2170 da era cristã, e o Govêrno inglês está agora repleto de funcionários chineses; foi canonizado o "Santo Henrik Ibsen"; e os vínculos familiares começam a dissolver-se. O mesmo acontece a todos os outros vínculos, pois o homem já superou suas "paixões infantis", perdendo o interêsse em tudo o que não sejam objetivos morais e intelectuais. Uma personagem decide-se contra um caso amoroso com uma negra, quando descobre que a vida é valiosa demais para ser desperdiçada; outra descobre que a sabedoria resulta "não das recordações do nosso passado, mas das responsabilidades pelo nosso futuro". Na quarta peça, "The Tragedy of an Elderly Gentleman" ("A Tragédia de um Cavalheiro

prefácio a *Back to Methuselah* êle admite, de fato, que "seus podêres estão declinando" e que "a exuberância de 1901 envelheceu na loquacidade e verbosidade de 1920".

Idoso"), avançamos ainda mais nesse futuro responsável, onde os sêres humanos estão agora divididos em duas classes: os de vida curta e os de vida longa. Uma parte da peça ocupa-se com as habituais mordacidades de SHAW a respeito da Grã-Bretanha; e outra parte é ocupada por uma conversa algo insípida entre Napoleão (Caim ressurrecto) e um oráculo. Mas o intuito da peça é assinalar a grande disparidade intelectual entre os homens de vida curta e os de vida longa; a tragédia do cavalheiro idoso, de vida curta, é que, tendo feito um estágio na terra dos vidas-longas, dotados de um mais profundo sentido de realidade, não suporta mais viver "entre pessoas para quem nada é real".

Na última e mais famosa peça da seqüência, "As Far as Thought Can Reach" ("Até Onde o Pensamento Alcança"), a profecia da Evolução Criadora foi cumprida: surgiu o Super-homem. Estamos no ano 31920; o cenário é arcádico; e divertindo-se ruidosamente, em trajes gregos, há um grupo de Jovens com nomes pastorais. Saídos de ovos, atingindo a idade adulta aos dezessete anos, os Jovens entregam-se, por períodos de quatro anos, a tôdas as diversões adolescentes da espécie humana: amor, sexo, música, arte e a dança. Depois — como uma Donzela que quer "afastar-se da nossa dança e música eternas e apenas ficar sentada, pensando a respeito de números" — sofrem uma metamorfose, transformando-se em Anciãos. Os Anciãos são os Super-homens shawianos — sêres sem idade, sem cabelo, integralmente destituídos de encanto, beleza ou apetite sexual — que se dedicam ao trabalho de pura contemplação, presumìvelmente meditando sôbre os ritmos do universo. Contudo, isso ainda não constitui a culminação do futuro do homem: mais um estágio de evolução terá de ser ainda completado, quando o espírito tiver conquistado inteiramente a matéria. Lilith, primeira mulher de Adão, conclui a peça com tal profecia. Debruçando-se sôbre o vazio sem fim, ela visiona a liberdade final do homem, após séculos de escravização ao corpo: "Agora verei os escravos livres e os inimigos reconciliados, o sorvedouro torna-se todo vida e sem matéria". Ou, como outra personagem diz: "Dia virá em que não haverá mais gente, só pensamento".

É uma idéia adequada para concluir uma obra tão sêca, triste e sem arte; nenhuma outra peça de SHAW nos distancia tanto do homem que a escreveu. Com efeito, embora o Diabo tenha advertido, em *Man and Superman,* "Cautela com a busca do Super-homem; conduz a uma hostilidade indiscriminada contra o Homem", a hostilidade de SHAW parece, contudo, tão poderosa que preteriu inteiramente a humanidade, voltando-se agora para aquelas "entidades ideais, ou sociais, ou políticas, sem carne, sem sangue, e frias", contra as quais D. H. LAWRENCE (com referência particular às "criaturas de BERNARD SHAW") estava sempre disposto a investir. Por certo, o Super-homem de SHAW — despojado de instintos e emoções, reduzido a um espírito incorpóreo — constitui um eco distante do *Übermensch* nietzschiano, aquêle imoralista bárbaro, extático, de quem NIETZSCHE esperava a galvanização do frágil núcleo emocional da vida moderna. E embora SHAW se considere um nietzschiano, uma das admoestações de Zaratustra parece ter-lhe escapado; "Não sigo pelo vosso caminho, vós, os aviltadores do corpo! Vós não sois as pontes entre mim e o Super-homem". É provável, de fato, tivesse NIETZSCHE conhecido as palavras de SHAW, que o incluísse, junto com EURÍPIDES, na sua galeria de escritores "socráticos" — aquêles superintelectualizados inimigos da esplendorosa arte dionisíaca.[15] Também é provável que a maioria das outras "influências" de SHAW (IBSEN, STRINDBERG, CARLYLE, BERGSON, BLAKE, SCHOPENHAUER, WAGNER)[16] o tivesse igualmente repudiado, porquanto SHAW tem uma incorrigível tendência para mentalizar, socializar e domesticar as mais perigosas concepções de artistas e filósofos rebeldes. E a despeito de todo o seu humanitarismo, êle dedica-se não a promover a recuperação da evanescente humanidade do homem, mas, outrossim, a inventar algo inteiramente nôvo: na doutrina do shawísmo, o homem só se torna livre deixando de ser homem.

---

[15] O Zaratustra de NIETZSCHE, aguardando o "homem superior", anuncia "haver um que deve chegar primeiro. Um que vos fará rir mais uma vez, um bom e jovial bufão, um dançarino, um silfo, uma criatura travêssa, algum velho maluco..." Isto lembra SHAW... mas só em parte. Como CHESTERTON disse: "NIETZSCHE teria realmente feito algum bem se tivesse ensinado BERNARD SHAW a empunhar uma espada, a beber vinho ou mesmo a dançar". Além disso, a política de SHAW teria provàvelmente deprimido NIETZSCHE, que considerava o socialismo, meramente, uma nova degeneração do cristianismo, e o Estado "o mais frio de todos os monstros frios".

[16] SHAW proclama a sua afinidade com êsses escritores, mas nega que êles o influenciaram, declarando que formou suas idéias independentemente da filosofia ou da literatura: "Sempre que a minha opinião fere [os críticos inglêses], por estar inteiramente fora do alcance, digamos, de um vulgar irmão de confraria de uma igreja suburbana", escreveu SHAW no seu Prefácio a *Major Barbara,* "êles concluem que estou repetindo SCHOPENHAUER, NIETZSCHE, IBSEN, STRINDBERG, TOLSTÓI ou algum outro heresiarca da Europa setentrional ou oriental". Contudo, apesar de seus desmentidos, a dívida de SHAW para com outros escritores é extraordinàriamente vasta.

Isto sugere que, subentendida na preocupação de SHAW com o super-humano (todo o complexo do shawísmo messiânico), há uma profunda e amarga revolta existencial, mais dolorosa, talvez, do que tudo com que até agora deparamos. Pois SHAW não está descontente, simplesmente, com certas atividades humanas; por vêzes, êle parece estar em rebelião contra a própria natureza da existência humana. O caráter incorpóreo do Super-homem de SHAW — para não mencionar o seu vegetarianismo e abstencionismo, bem como a privação de relações sexuais de SHAW, após o seu casamento — indica uma espécie de repugnância swiftiana pelo corpo humano e suas funções. E embora SHAW, como a grande parte dos escritores cômicos, seja freqüentemente capaz de transformar êsses sentimentos pessoais em divertimento irônico, focalizando a natureza dualista do homem, êle é, como filósofo utópico, aparentemente incapaz de aceitar a animalidade do homem como fato permanente da vida. STRINDBERG, chegando finalmente a têrmos com os mesmos sentimentos, foi capaz de universalizar sua repulsa pela "porcaria de vida", na visão excrementícia de sua arte. Mas SHAW, preocupado com uma "finalidade mais alta" do que essa, não explorará a sua rebelião existencial nem mesmo a reconhecerá. Não obstante, foi ela que, provàvelmente, determinou a forma de sua Utopia em *Back to Methuselah;* e a sua cólera pela limitação humana determina, sem dúvida, as características do seu Super-homem. Assim, a despeito de sua pretensão de destruir ilusões, SHAW não pode aceitar a realidade de seus próprios sentimentos. E, por conseguinte, recusa ver o que ARNOLD denominou "o objeto tal como em si mesmo realmente é".

De fato, SHAW está sujeito ao antepassado de tôdas as ilusões, aquela que, irônicamente, êle já descrevera em *The Quintessence of Ibsenism*:

> O rei dos terrôres, a Morte, era o Arquiinexorável: o Homem não podia suportar o seu pavor. Tem de se persuadir de que a Morte pode ser apaziguada, superada, abolida. Sabemos como, para tal fim, êle fixou a máscara da imortalidade pessoal sôbre a face da morte... Assim, tornou-se um idealista, e assim se manteve até que se atreveu a começar a retirar as máscaras e a olhar os espectros na face — atreveu-se, por assim dizer, a ser cada vez mais realista.

Se SHAW é "realista" bastante para que ponha a máscara da imortalidade pessoal, êle também é "idealista" demais para enfrentar o "pavor" o "Arquiinexorável". E, assim, tenta apaziguar, superar e abolir a morte através de uma máscara de sua própria invenção: a longevidade voluntária. A filosofia, segundo MONTAIGNE, consiste em aprender como morrer; mas a morte não tem lugar na filosofia de SHAW, uma vez que ela provoca o fim de todo o progresso e troça de tôda a aspiração humana. Os Anciães sem idade promanam da imaginação de um homem incapaz de encarar os seus "espectros na face", para que não seja forçado a voltar ao desespêro existencial.

SHAW admite isso mesmo, pelo modo imperativo de suas frases. "Podemos e *devemos* viver mais tempo." "A ciência profissional *deve* cessar de significar as tolices de WEISMANN e as atrocidades de PAVLOV." "*Devemos* renunciar à mágica e, todavia, aceitamos milagres." Tais imperativos sugerem como SHAW reverte, contìnuamente, para o consolador e o necessário, em lugar de para a verdade. Se êle *deve* acreditar que tôdas as teorias, opiniões e fatos que contradizem a sua doutrina são "ilusões", não pode, entretanto, provar que essas ilusões não sejam as suas. Temperamentalmente incapaz de aceitar um estado permanente de imperfeição, SHAW é finalmente obrigado a voltar para as simples expressões de fé:

> Devemos aceitar a Evolução Criadora ou cair no poço sem fundo de um pessimismo declaradamente destrutivo... O desencorajamento significa, de fato, morte; e é melhor agarrarmo-nos ao mais decrépito e venerando dos antigos criadores bárbaros do que abandonar tôda a esperança neste mundo de "macacos furiosos" e perecer em desespêro como o Tímon de SHAKESPEARE.

Isto é o mais próximo que SHAW é capaz de chegar de uma confissão de desespêro emocional. Frente ao Arquiinexorável (SHAW, significativamente, identifica o desencorajamento com a morte), êle tem de desviar o rosto e procurar ilusões utilitárias que lhe permitam sobreviver.

A obstinação de SHAW em manter sua máscara firmemente afivelada sôbre a fisionomia angustiada pode ser claramente notada em suas observações a respeito de *To True to be Good* (*Verdadeiro Demais Para Ser Bom*) (1932). Em todos os outros aspectos uma agradável comédia ligeira, esta obra inunda-se, intermitentemente, do azedume quase niilista do autor sôbre os temas da crueldade e loucura da I Guerra Mundial, a futilidade das negociações de Genebra, a desorientação dos jovens e o deslocamento espiritual causado pelo universo de EINSTEIN ("Tudo é capricho; o mundo calculável tornou-se incalculável"). E a última fala da peça, o sermão final do protagonista de SHAW, Aubrey, é uma comovente confissão de fracasso messiânico:

> Sou, por natureza e destino, um pregador. Sou o nôvo Eclesiastes. Mas não tenho Bíblia, nem credo: a guerra me arrancou ambos das mãos... Devo ter afirmações a pregar. Sem elas, os jovens não me escutarão; pois até os jovens estão cansados de negações... Sou um ignorante; perdi a coragem e estou intimidado; tudo o que sei é que devo encontrar um modo de viver, para mim próprio e para todos nós, ou certamente pereceremos. E, entrementes, meu dom apossou-se de mim: devo pregar, e pregar, e pregar, sem cuidar se a hora é tardia ou o dia é curto, sem cuidar de saber se tenho alguma coisa a dizer ou não...

O tom de desilusão pessoal é forte, e a nota autobiográfica é indiscutível; mas quando os críticos fizeram as conexões óbvias, SHAW repudiou-os vigorosamente, declarando que o desespêro de Aubrey "não é o meu desespêro" e que êle jamais perdeu suas crenças messiânicas: "Afirmo, pelo contrário, que nunca durante a minha vida inteira a sorte da humanidade pareceu mais esperançosa, e os começos de uma nova civilização mais próximos". SHAW pode olhar por um instante para o poço sem fundo, mas não tardará que esteja de nôvo ganhando ânimo. Sua rebelião messiânica constitui o último refúgio, seu idealismo utópico a última saída do impasse trágico da existência moderna.

É pela mesma razão que SHAW ignora as implicações mais deprimentes do pensamento do século XIX. Sua aceitação da Evolução Criadora tem o aspecto da última e desesperada cartada de um racionalista vitoriano, face a um mundo mecânico e determinado. Como o shawísmo pressupõe um universo ordenado, meditado e coerente, SHAW deve adotar princípios místicos e irracionais a fim de manter suas hipóteses; e apesar de presumir um "método científico", e Evolução Criadora não é científica nem metódica. Assim, êle rejeita DARWIN não com base em provas empíricas, mas no fato do darwinismo inspirar o pessimismo. Declara SHAW: "O que arruína a Seleção Natural darwinista, como credo, é o fato de retirar a esperança à evolução e a substituir por um fatalismo paralisante, que é profundamente desencorajador. Como disse BUTLER, baniu do universo o espírito". Fugindo ainda ao desencorajamento, SHAW traz o espírito de volta ao universo na forma do Ímpeto Vital — essa amável ficção que parece estar ocupada, exclusivamente, com o progresso humano e a perfeição social e que se parece imenso com o Deus sorridente do Doutor Pangloss, de VOLTAIRE.

SHAW é tão incapaz de aceitar o conceito de um homem malévolo ou determinado como de aceitar o conceito de um universo determinado e desprovido de espírito. Embora êle acompanhe IBSEN ao troçar dos liberais e ridicularizar seu idealismo sentimental, o próprio shawísmo baseia-se numa conhecida ilusão familiar: "É inteiramente inútil", declara SHAW, usando seu característico fraseado utilitarista, "declarar que os homens nasceram livres, se se negar que êles nasceram bons". IBSEN foi forçado a modificar sua fé subjetiva na vontade e a reconhecer o poder do destino. Mas SHAW, colocado ainda na primeira crista do romantismo, não pode tolerar qualquer limitação às possibilidades humanas — sendo essa a razão por que repudia os conceitos religiosos de imperfectibilidade e predestinação, bem como os conceitos científicos de agressão e determinismo. Assim, no século de DARWIN, as personagens de SHAW nunca são vitimadas por sua herança biológica. E assim, no século de FREUD, estão totalmente livres de qualquer angústia real, sofrimento ou neurose. A alma shawiana é, geralmente, uma alma banhada de sol — vazia de ameaças, sem fatalidade. Se o inconsciente existe nos escritos de SHAW, existe amplamente como um tema para discusão. Tornado autoconsciente (reduzido a têrmos analíticos), perde tôda a sua escuridão e ameaça.

Isso não significa que SHAW ignore completamente o lado agressivo do homem. É um dos principais temas de discussão na seqüência do Inferno, em *Man and Superman;* e as descrições feitas pelo Diabo da cupidez, impiedade e crueldade humanas contam-se entre as mais eloqüentes da literatura. Todavia, tal como o seu protagonista, Don Juan, SHAW está inclinado a atribuir tais coisas não à maldade humana, mas à covardia, estupidez ou preconceitos do homem; e quase nunca as mostra em ação. "O crime, como a doença, não é interessante", afirma SHAW no prefácio de *Saint Joan* (*Santa Joana*), passando a dramatizar (através do arrependimento do "cachorro raivoso" De Stogumber) a sua convicção de que, seja o que fôr que se considere como crueldade humana, não será, realmente, senão uma conseqüência da ignorância. A delicadeza de SHAW é uma de suas qualidades mais atraentes mas torna-o incapaz de apreciar os defeitos humanos, ao passo que sua necessidade de acreditar em ilimitadas possibilidades para a humanidade contìnuamente o cega para o lado mais sombrio e irredimível do caráter humano.

Assim, em 1944, durante a mais terrível guerra da história do homem, SHAW ainda está insistindo em que o "pessimismo" do Eclesiastes, de SHAKESPEARE e de SWIFT se baseia numa interpretação errônea da alma humana:

> Todos [os reformadores] concordam na impossibilidade de haver uma nova espécie de mundo sem uma nova espécie de Homem. Uma mudança no coração, assim lhe chamam. Mas a Bíblia nos diz que o coração do Homem é enganador sôbre tôdas as coisas e desesperadamente perverso...
>
> Não obstante, se vale a pena escrever ou ler êste livro, é por eu ter partido forçosamente do princípio de que todo êsse pessimismo e cinismo é uma ilusão causada não só pela ignorância dos fatos contemporâneos, mas, na medida em que êles são conhecidos, por extraírem conclusões erradas dos mesmos. Não é verdade que tôdas as atrocidades do capitalismo sejam a expressão do vício e da vontade perversa do homem; pelo contrário, são em grande parte o produto da virtude doméstica, do patriotismo, da filantropia, da iniciativa, do progresso, de tôda espécie de qualidades socialmente valiosas... Com semelhante material humano, podemos produzir uma dúzia de novos mundos quando aprendermos os fatos e as lições de ciência política que os fatos podem ensinar.
>
> (*Everybody's Political What's What*)

Aqui podemos observar, uma vez mais, como as idéias de SHAW são motivadas por um imperativo utilitarista ("*se vale a pena* escrever ou ler êste livro, é por eu ter partido *forçosamente* do princípio") e como êsse imperativo o leva para o pensamento baseado mais em desejos do que em fatos. Pois os "fatos contemporâneos" que SHAW queria que compreendêssemos agora teriam de incluir os campos de extermínio nazistas, os bombardeios de saturação e os campos de trabalhos forçados soviéticos (Hiroxima e o espetáculo de duas potências gigantescas ameaçando-se mùtuamente de extinção nuclear ainda estão por ocorrer); entretanto, SHAW ainda continuava a afirmar a natureza essencialmente filantrópica do homem. É possível entender por que LEON TROTSKY expressou o desejo de que "o fluido fabiano que corria nas veias [de SHAW] pudesse ter sido fortalecido por cinco por cento do sangue de JONATHAN SWIFT". Apesar da sua orientação marxista, SHAW não pode aceitar a análise de MARX dos mais obscuros motivos humanos subentendidos no capitalismo. Pois que, embora costume dedicar uma considerável indignação contra o "sistema", invariàvelmente isenta os construtores do sistema de sua acusação,[17] dotando-os com as mesmas "qualidades socialmente valiosas" que êle esperava utilizar em seu nôvo mundo. Em resumo, SHAW *tem de* acreditar na decência humana. Sem essa crença, a sua esperança no futuro está deslocada; e tudo o que êle poderia esperar seria o apocalipse.

Podemos simpatizar com o dilema de SHAW, uma vez que o compartilhamos. Se SHAW alimenta ilusões, são as ilusões da humanidade num mundo assustador; e, como filósofo social, permitem-lhe funcionar de modo produtivo. Contudo, a função do filósofo social é bastante diferente da função de um artista, porquanto o *modus vivendi* de um é, com freqüência, uma forma de desonestidade para o outro. A necessidade de SHAW acreditar nas possibilidades de redenção rouba à sua dramaturgia uma missão artística essencial: o inexorável exame de tôdas as ilusões, por mais desagradáveis que sejam. ERIC BENTLEY, defendendo o otimismo de SHAW, afirma não ser possível qualquer outra atitude filosófica: "Se o homem não é um animal moral, então é preferível que cada um de nós dê um tiro em si mesmo. Se êle *é* um animal moral, então o pessimismo é uma pose irresponsável". Mas isso é adotar a postura utilitarista de SHAW. A função do artista não é consolar, adotar uma pose "responsável", apoiar o "otimismo" ou o "pessimismo", mas revelar, incansàvelmente, a verdade que reside no coração do homem e no âmago do universo. Algumas das maiores obras de arte, de fato, alcançaram a grandeza por exporem coisas que *poderiam* tentar-nos a dar um tiro em nós próprios, embora elevando-nos com a perspectiva de coragem e nobreza humanas, face a uma terrível realidade.

---

[17] Embora SHAW ataque a prostituição, a exploração dos proprietários de favelas, a impostura profissional e o capitalismo, muito raramente ataca as prostitutas, os proprietários de favelas, os impostores profissionais e os capitalistas — provàvelmente porque os únicos motivos que êle parece aceitar como válidos sejam de natureza econômica. Em *Mrs. Warren's Profession* (*A Profissão da Sr.ª Warren*), por exemplo, a Sr.ª Warren é uma madame de bordel, puramente levada a essa situação por necessidades financeiras. E em *Getting Married* (*A Arte de Casar*), SHAW declara que a prostituição tem por única origem "o subpagamento e o mau trato de mulheres que tentam ganhar honestamente a vida". Isto está em conflito direto com todos os estudos de prostitutas e prostituição. Contudo, no mundo de SHAW, há muitas poucas determinantes psicológicas ou emocionais, razão pela qual êle pode continuar acreditando que uma igual distribuição de riqueza erradicará automàticamente todos os males sociais dessa espécie.

Obras tais como *Oedipus, King Lear, Rosmersholm, The Iceman Cometh* são em geral dramas trágicos e talvez pareça que estou repreendendo SHAW por não ter sido um artista trágico. Não estou. Mas pretendo sugerir que o malôgro de SHAW em penetrar na sua própria rebelião existencial privou-o de uma visão trágica, sem a qual a sua filosofia é trivial e até sua comédia parece estreita e limitada demais. Sem um "sentido do horror", como BENTLEY admite, SHAW vê-se excluído da companhia de grandes dramaturgos cômicos da estirpe de BEN JONSON e MOLIÈRE, que não ignoravam os aspectos menos consoladores do caráter humano. E sua insensibilidade ao aspecto metafísico do homem também exclui SHAW da companhia dos grandes dramaturgos modernos de protesto e revolta. Com demasiada freqüência, os impulsos reformistas e necessidades imperativas de SHAW obscurecem a sua apreensão de Necessidade, pelo que, tal como ARTHUR MILLER, tende algumas vêzes a identificar tragédia com exploração social.[18] Pois à semelhança de ARTHUR MILLER, SHAW visiona uma sociedade reconciliada em que *não haverá* mais tragédia nem mistério, visto que todos os problemas já estarão resolvidos. Com os olhos postos no que será, o shawísmo não pode entender nem acomodar-se com o que já é.

---

[18] Declara SHAW: "A verdadeira tragédia [está] sendo usada por homens preocupados pessoalmente consigo próprios para fins que todos nós reconhecemos como baixos"; por outras palavras, a tragédia é o resultado da exploração social. Comparemos com MILLER, que escreve: "Penso que o sentimento trágico é suscitado em nós quando estamos em presença de uma personagem que está pronta a jogar sua vida, se fôr necessário, para garantir uma coisa: o seu sentido de dignidade humana. De Orestes ao Hamlet, de Medéia a Macbeth, a luta subjacente é a de um indivíduo que tenta recuperar sua posição "legítima" na sociedade". A definição sociológica de MILLER é muito mais simplista do que a de SHAW, e êste jamais cai na sentimentalização da humanidade comum, como acontece a MILLER; mas nenhum dêsses escritores é capaz de compreender a base metafísica da tragédia.

Assim, conquanto SHAW exalte, explore e divulgue o movimento rebelde, é totalmente incapaz de aceitar o seu lado mais sombrio. O evangelho do shawísmo canaliza as energias da revolta para o levantamento social, político e filosófico. A ironia do sentido de "propósito superior", de SHAW, é que impõe restrições cruciais à sua arte, visto que o impede, usualmente, de examinar a amarga rebelião em seu próprio coração. Embora êle encontre a "verdadeira alegria de viver" em ser "uma fôrça da natureza, em vez de ser um febril e egoísta aglomerado de doenças e agravos, queixando-se de que o mundo não se empenha em fazê-lo feliz", é precisamente essa nota de descontentamento pessoal que falta em sua obra — pois através dela poderíamos compreender melhor a infelicidade de todos os homens. O perpétuo e cristalino otimismo de SHAW não lhe chegou fàcilmente, mas, nos últimos anos, converteu-se na sua mais irritante qualidade. Se, ao mesmo tempo que a sua fama cresce nos círculos comerciais, êle parece recuar em nossa consciência, isso deve-se, talvez, ao fato de seu estilo superficial não ser mais adequado às realidades do nosso tempo. No shawísmo, podemos ver (tão claramente quanto na visão tecnológica de H. G. WELLS) o profundo fracasso do temperamento progressista vitoriano numa era de confusão, rebeldia e nefastas ameaças.

A filosofia messiânica de SHAW afastou-o de nós; os mitos do shawísmo não consolam nem convencem; sua "religião científica" resultou numa coisa que não se parece com ciência nem com religião; e suas próprias ilusões parecem tão pronunciadas quanto as que êle se empenhou em expor. Mas há ainda áreas da obra de SHAW que se mantêm perfeitamente válidas. O shawísmo poderá ser visto como algo tão enganador quanto o swedenborguismo, mas, tal como as concepções de SWEDENBORG, também pode ser usado imaginativamente. Se encararmos o shawísmo como uma fonte para as metáforas dramáticas de SHAW (algo como os conceitos teosóficos de YEATS), então as suas charlatanices parecer-nos-ão menos importantes; e se o aceitarmos como uma técnica para demonstrar a inépcia espiritual e moral dos credos tradicionais, então servirá como valiosa função ilustrativa. Na verdade, SHAW trata a sua aversão da realidade de duas maneiras distintas. Como reformador revolucionário, êle registra seu protesto contra o real perseguindo o ideal em política (Socialismo) e em filosofia (Evolução Criadora). Mas, como artista, êle registra a sua revolta mediante a recriação da realidade na forma ideal da arte. SHAW poderá desaprovar aquêles dramaturgos cuja rebelião não opera no sentido de metas positivas, mas a sua própria rebelião é mais convincente quando é menos construtiva. Como o próprio SHAW entende, "a construção estorva o terreno com instituições feitas por gente desastrada e intrometida. A destruição limpa-o e dá-nos liberdade e espaço para respirar". Tal como a maioria dos artistas que constroem sistemas redentores (LAWRENCE, por exemplo), SHAW só é convincente no ato de negação. Subentendido no artista afirmativo, que tem por hábito dizer sim, está um homem que sabe como dizer não; subentendido no evangélico e charlatanesco apregoador de remédios milagrosos, está um talentoso diagnosticador das doenças modernas.

De fato, só uma pequena parcela das energias criadoras de SHAW foi canalizada para o shawísmo; será difícil afirmar que a grande parte de sua dramaturgia está dominada por um propósito filosófico. Explicando a ausência de ideologia em suas primeiras peças, diz SHAW: "Tal como SHAKESPEARE, tive de escrever meramente para comer, até ser suficientemente rico para satisfazer então meu apetite evolucionário (ou, como se costuma dizer, para dar asas à minha inspiração)" e inclui entre essas "caldeiradas sem-vergonha" obras como *Pygmalion, Fanny's First Play* e *You Never Can Tell*, às quais poderia ter adicionado *The Philanderer, Arms and the Man, The Devil's Disciple* e *Overruled*. Para um profeta messiânico com intenções tão sérias, SHAW certamente desfruta um bom número de feriados em sua obra; e começa-se a suspeitar de que a sua desaprovação puritana do "mero artista" talvez reflita sua autodesaprovação como escritor de frívolas e ligeiras comédias. A maioria dessas comédias ainda é hoje bastante divertida, mas, em geral, carece de qualquer indagação radical, visto que a forma das mesmas não é suficientemente sólida para suportar grande dose de filosofia. Tal como OSCAR WILDE e W. S. GILBERT, SHAW baseia a sua técnica de comicidade na inversão das convenções vitorianas. Mas, ainda que freqüentemente sarcástico, raramente é mais do que isso: nada existe em sua obra que possa provocar o rubor no rosto de um jovem.[19] Do mesmo modo, conquanto SHAW seja infatigável em ridicularizar o *"Sardoodledom"*,* a grande maioria de suas comédias gira, contudo, em redor de uma intriga amorosa, tal como na peça bem feita, e resolve-se, de costume, segundo os moldes convencionais, mesmo que seja por razões não-convencionais. O artista, em SHAW, está por vêzes tão longe de ser um revolucionário que nos parece ser um "mero" entretenimento, criando obras que apenas se salvam do convencionalismo de Boulevard pelo deslumbrante estilo e vivacidade de idéias.

Por outro lado, as peças mais sérias de SHAW consubstanciam, de fato, os princípios do shawísmo; mas êstes são tratados de um modo altamente ambíguo. Politicamente, por exemplo, os seus dramas são surpreendentemente neutros. Como ERIC BENTLEY *observa*: "O fato é que, conquanto SHAW seja socialista em seus ensaios e, talvez, principalmente socialista, êle compreende... que nem o socialismo, nem o capitalismo, o feudalismo ou qualquer outro "ismo" pode constituir a base de uma arte, ainda que se trate de uma arte tão social quanto a comédia..."[20] Talvez SHAW acredite que as suas peças são escritas para "influenciar a opinião pública", mas essas obras são, usualmente, complicadas demais para suscitar uma simples reação, porquanto, como tôdas as peças dos melhores dramaturgos rebeldes, envolvem o protesto do autor numa dialética de atitudes em mudança. Numa carta ao marxista HYNDMAN, SHAW define claramente essa dialética:

---

[19] RICHARD M. OHMANN, em *Shaw: The Style and the Man,* demonstra, através de um estudo do estilo shawiano, que o autor cultiva freqüentemente o sarcasmo pelo sarcasmo e deve muita de "sua enorme popularidade" a êsse não-convencionalismo ritualizado: "Suas denúncias da velha ordem social fizeram arder as orelhas da geração anterior à I Guerra Mundial, mas também a agitaram e ofereceram um divertimento proibido aos mais audaciosos vitorianos e eduardianos... Êle estava ainda gritando, porém, as mesmas blasfêmias vinte, trinta, quarenta anos depois, e o não-convencionalismo é um artigo que se desgasta depressa". O livro de OHMANN, embora seja, principalmente, uma análise semântica, é um dos mais inteligentes entre os livros recentes sôbre SHAW.

* Palavra depreciativa em que SHAW englobou o decadente teatro burguês na França do Segundo Império, encarnado pelos epígonos da *Belle Époque:* AUGIER, DUMAS FILHO e, sobretudo, VICTORIEN SARDOU (1830-1908), assíduo fornecedor de dramas para SARAH BERNHARDT. *Sardoodledom* poder-se-ia traduzir por "reino dos dramalhões à Sardou". (*N. do T.*)

[20] Contribuindo para um simpósio sôbre a peça de tese, SHAW observa: "Até hoje, o vosso grande poeta dramático jamais é um socialista, um individualista, um positivista, um materialista ou qualquer espécie

> Você é um revolucionário econômico numa base medieval de cavalaria — um Bayard educado por Marx. Eu sou um revolucionário moral, interessado não na guerra de classes, mas na luta entre a vitalidade humana e o sistema artificial de moralidade, e distinguindo não entre capitalista e proletário, mas entre moralista e historiador natural.

Noutro lugar, SHAW afirma que, como dramaturgo, ocupa-se da "ironia tragicômica do conflito entre a vida real e a imaginação romântica". Em ambos os casos, êle está parcialmente descrevendo o choque entre a sua própria rebelião e a realidade. Se supusermos que a "imaginação romântica" de que SHAW nos fala é o seu próprio utopismo — e o "sistema artificial de moralidade" a que se refere é o sistema do shawísmo — então podemos compreender que êle está dramatizando, habitualmente, os seus próprios conflitos internos: o platônico *versus* o aristotélico, o idealista revolucionário *versus* o realista pragmático, o socialista *versus* o vitalista, o romântico *versus* o classicista. SHAW confiou certa vez a STEPHEN WINSTEN que jamais teria sido um autor teatral se não tivesse sido "um caos de contradições", pois essas contradições, inconvenientes para um ideologista, são feitas de encomenda para a dramaturgia. Por conseqüência, por extravagante, fantástico ou visionário que o shawísmo possa ser, SHAW disciplina, usualmente, em sua dramaturgia, a "imaginação romântica", confrontando-a com uma ordem social imutável e, por vêzes, impossível de ser alterada.

---

de *ista,* embora êle compreenda todos os *ismos* e seja geralmente citado e reivindicado por todos os setores como um adepto".

Vejamos *Man and Superman*. Cercada por um extenso prefácio, de um lado, e de um igualmente extenso manifesto revolucionário, do outro — consubstanciando um longo "diálogo shaw-socrático" incorporado no meio da peça, e uma boa dose de polemização em tôda ela — a obra poderia parecer uma detonação de puro shawísmo, lançando estilhaços de ideologia em tôdas as direções. Contudo, ao invés de *Back to Methuselah*, onde a "imaginação romântica" de SHAW corre à sôlta, *Man and Superman* coloca a sua rebelião em conflito com a realidade em carne e osso, equilibrando o idealismo do moralista filosófico com a neutralidade do "historiador natural".

A Epístola Dedicatória estabelece a diretriz que a peça *supostamente* seguirá. Desafiado pelo esteta-crítico ARTHUR BINGHAM WALKLEY a escrever uma peça sôbre Don Juan, SHAW decidiu aceitar êsse maldoso repto, mas converterá o tema a seus próprios intuitos; de um modo característico, prepara-se para inverter (e domesticar) o caráter tradicional de Don Juan. Desde o *Burlador de Sevilla, de* TIRSO DE MOLINA, até o DON GIOVANNI, de MOZART-DA PÒNTE, Don Juan foi sempre representado como um libertino e sedutor que é finalmente castigado por potências sobrenaturais, em virtude de seus vários crimes sexuais. SHAW, por outro lado, é mais atraído para as implicações filosóficas da estória de Don Juan. Uma vez que Don Juan, na medida em que busca os seus próprios desejos, inadvertidamente transgride as leis morais, canônicas e estatutárias, SHAW elege-o agente do shawísmo revolucionário, vendo-o como um rebelde fáustico contra Deus. Transformado num idealista messiânico e santo metafísico, o Don Juan de SHAW, por conseguinte, antecipa e prediz o advento do Super-homem que desafiará Deus.

Por meio dêsse estratagema sutil, consegue SHAW ignorar inteiramente o aspecto sexual de Don Juan, pois na mente de SHAW êsse libertino totalmente impudico assume o caráter de um contemplativo herói rebelde que passou das paixões pueris para um amor de "propósito e princípios". Embora consiga extrair o elemento amoral e promíscuo da lenda, não lhe retira totalmente, porém, sua qualidade sexual, pois transfere o caráter amoroso de Don Juan para "Doña Juana", a fêmea à caça de marido. Transformando a lenda de rapto e sedução numa estória de galanteio e casamento, SHAW tem a oportunidade de refletir, portanto, sôbre um tema que lhe é muito caro: o caráter da moderna "mulher não-feminina". Observando que "O homem já deixou de ser, como Don Juan, o vencedor no duelo dos sexos", SHAW acrescenta:

> A mulher tem de casar porque a raça perecerá sem os trabalhos de parto... Supõe-se que a mulher tem de aguardar, imóvel, até que seja cortejada. Na verdade, ela espera, com freqüência, completamente imóvel. É assim que a aranha espera a môsca. Mas a aranha tece a sua teia. E se a môsca, como o meu herói, revela uma fôrça que promete desembaraçá-la, com que rapidez a aranha abandona sua falsa passividade e abertamente enreda sua vítima, lançando-lhe em redor fio após fio até que esteja agarrada para sempre!

Tôda essa conversa a respeito da aranha-mulher, traiçoeiramente de tocaia, aguardando a passagem de uma prêsa masculina e aprisionando-a para seus próprios fins, parece-nos perigosa. E na obra de SCHOPENHAUER e NIETZSCHE, onde foi inicialmente formulada, bem como na de STRINDBERG, onde pela primeira vez foi dramatizada, a idéia é perigosa, de fato. Mas SHAW retira depressa o horror da percepção. Sua aranha-mulher não é a dominante, amoral e inconsciente *belle dame sans merci* da agonia romântica, mas, pelo contrário, a independente, inteligente e cortês dama da imaginação vitoriana, cuja "falta de feminilidade" consiste, principalmente, em sua ativa busca de marido. Assim, SHAW adapta a lenda de Don Juan à lenda de Vênus e Adônis, examinando não a implacável exploração da mulher pelo sedutor libertino, mas, antes, "a tragicômica e amorosa caça do homem pela mulher". Para que o leitor não suspeite de que êste tema puramente romântico vai ser tratado de um modo puramente romântico, SHAW adapta ambas as lendas ao shawísmo, argumentando que a comédia é inteiramente realizada para um propósito superior — a evolução final do Super-homem, através de uma criação eugênica. O casamento de John Tanner e Ann Whitefield — embora uma conclusão perfeitamente convencional da comédia romântica — converte-se, portanto, noutro mito do Ímpeto Vital, da *Life Force*. Através de tais casamentos, o homem criará a capacidade política que o salvará dos ruinosos fracassos da democracia.

Em resumo, na sua Epístola Dedicatória, SHAW mostra-se obstinadamente dedicado a avançar o evangelho do shawísmo, elevando a sua comédia a uma "peça para uma galeria de filósofos". A seqüência de Don Juan no Inferno — enxertada no Ato IV como o sonho de Tanner e Mendoza — tem uma função semelhante, de modo mais dialético. Convertendo o bandido à CONAN DOYLE, Mendoza, no voluntarioso e hedonístico Diabo, e Tanner num Don Juan contemplativo, SHAW inicia um debate sôbre as virtudes do shawísmo, desenvolvendo as várias questões suscitadas no seu Prefácio: realidade e ideal, homem e mulher, razão e emoção, homem e Super-homem. A estrutura central da seqüência constitui uma inversão blakiana dos conceitos tradicionais de Céu e Inferno. Mas onde BLAKE usou êsse esquema para expressar o seu demonismo e sensualismo, concluindo que "os tigres do ódio são mais sábios do que os cavalos da instrução", SHAW imagina o seu herói tentando fugir dos prazeres sensuais do palácio do Diabo para um paraíso de puro pensamento. A diferença entre o Diabo e Don Juan assenta, principalmente, em suas interpretações divergentes do universo. O Diabo — pressupondo um universo sem espírito nem propósito — sustenta que as emoções governam a vida dos homens e que a história toma a forma de um eterno retôrno. Rechaçando o progresso, portanto, êle converte-se num "idealista romântico", que propõe o prazer físico e o cultivo das artes como bens supremos. Don Juan, por outra parte, crê no universo proposital, governado pelo Ímpeto Vital: "Isto é, a ação dentro de mim das incessantes aspirações da Vida a uma organização superior, a uma consciência mais ampla, mais profunda e mais intensa de nós próprios e a uma autocompreensão mais clara". À semelhança dos "mestres da realidade" no Céu, êle tornou-se, portanto, um shawiano confirmado, um indivíduo que acredita no livre arbítrio, no poder do espírito e na capacidade do homem para transformar a si e ao seu meio circundante. Se o Diabo tiver razão, nesse caso a evolução é uma ilusão, o casamento não serve a qualquer finalidade particular, e a natureza essencialmente destrutiva do homem terá seu auge na autodestruição. Se Don Juan tiver razão, a evolução é nesse caso um fato, o casamento é um instrumento da *Life Force* e a natureza maleável do homem reagirá finalmente à razão. Em virtude da preocupação de Don Juan com o que será e a do Diabo com o que é, nem sempre estamos certos quanto a quem é o mestre da realidade e quem é o idealista romântico. Mas, embora SHAW use têrmos que sugerem fortemente suas próprias simpatias, não resolve o debate; e o diagnóstico do Diabo é tão persuasivo quanto as esperanças de Don Juan no futuro. No final, Don Juan — afirmando sua crença em que "estar no inferno é vogar à deriva, estar no céu é empunhar o leme" — vai juntar-se aos outros pilotos celestiais, em sua contemplação da vida superior, enquanto o Diabo regressa às suas tarefas. Mas, embora cada um dos antagonistas não se tenha deixado convencer pelo outro, uma pessoa foi convertida à "Vida Futura", ao Devir: foi Doña Ana. Reproduzindo a advertência de NIETZSCHE às mulheres ("Deixai vossa esperança dizer: 'Que eu possa dar vida ao Super-homem' "), ela parte em busca de um pai para o Homem Superior.

Se lêssemos apenas a Epístola Dedicatória e o debate do sonho — para não mencionarmos *The Revolutionist's Handbook,* com seus aforismos nietzschianos, epigramas wildianos e advertências marxistas — poderíamos fàcilmente supor que a peça, pròpriamente dita, é apenas uma ilustração dramatúrgica dessas questões shawianas. A verdade, porém, é quase o oposto disso. Sendo a peça concreta, contemporânea e irônica, em lugar de discursiva, visionária e abstrata, reveste-se de uma qualidade totalmente distinta do material imponente que a rodeia. O teor bem-humorado da comédia de SHAW e sua alegria exuberante contrastam fortemente com o tom mais severo da sua prosa; e muitas das personagens são periféricas, em relação ao tema filosófico central, constituindo tipos cômicos substancialmente shawianos. Roebuck Ramsden, por exemplo, consubstancia a perene sátira de SHAW aos inglêses liberais, a personificação de convenções mortas e ideais antiquados; Enry Straker, o mecânico de automóveis com consciência de classe, é uma sátira ao herói-engenheiro de H. G. WELLS; Mendoza, o bandido à míngua de amor, que se converte ao socialismo por causa de uma paixão não-correspondida, é uma sátira aos idealistas langorosos; e Hector Malone, Sr., é uma sátira ao milionário irlandês-americano, vingando-se dos inglêses pela compra de títulos hereditários e majestosos palácios. Quanto ao subenrêdo de Violet-Malone, Jr., como ERIC BENTLEY nos assinala, tem uma função estrutural, pois constitui uma inversão do enrêdo principal (Violet começa com o seu homem e deve adquirir uma fortuna; Ann começa com uma fortuna e tem de adquirir o seu homem) e permite a SHAW, entrementes, recapitular a sua antiga idéia (proposta inicialmente em *Widowers' Houses*) de que um casamento sólido deve assentar num alicerce econômico de ordem prática.

A ação central desenvolve alguns dos temas filosóficos de SHAW, mas de um modo bastante circunscrito e limitado. John Tanner, embora baseado no cavalheiro marxista, H. M. HYNDMAN, está muito mais ocupado com a doutrina do Ímpeto Vital do que com a política marxista e, assim, é o principal agente do shawísmo revolucionário. Entretanto, como rebelde, parece bastante dócil. Considerando a atitude de SHAW em relação à libertinagem, dificilmente nos surpreende verificar que o seu Don Juan é não só indiferente às mulheres, mas ativamente receoso delas. Mas se Tanner não é Don Juan, também não é aquêle rebelde fáustico e matador de Deus de quem SHAW nos fala em seu prefácio. SHAW admite isso mesmo ao dizer a WALKLEY que não se preocupou em pôr todos os enfatuados da Epístola Dedicatória na peça: "Apenas fiz do meu Don Juan um panfletário político e deivos o seu panfleto em forma de apêndice". O instinto dramático de SHAW é bastante sólido. A atmosfera da peça, pròpriamente dita, é demasiado frívola para suportar grande dose de enfatuação. E ainda que as idéias de Tanner possam parecer revolucionárias no apêndice, a coisa mais radical de que êle é capaz na peça é a sua boa-vontade em tolerar a gravidez pré-marital, uma atitude destinada apenas a chocar as convencionalíssimas figuras vitorianas, como Ramsden e Octavius.

Na realidade, SHAW está menos ocupado em propor a causa do shawísmo, em *Man and Superman*, do que em gravar contrastes irônicos entre idéia e caráter. "Despedaço credos e derrubo ídolos", vangloria-se Tanner, mas êle é, no fundo, um cavalheiro eminentemente respeitável da classe média superior, diferente de Ramsden mais em grau do que em espécie. Tanner implica outro tanto quando, defendendo o seu caráter contra as calúnias, grita: "Ladrão, mentiroso, falsificador, adulterador, perjuro, glutão, bêbedo? Nenhum dêsses nomes me serve. Tereis de recorrer à minha deficiência em pudor" — isto é, sua única característica rebelde é a sua impudência intelectual. Contudo, essa impudência conserva-se estritamente verbal; até Tanner é fácil de abalar. Pois apesar de tôda a sua conversa sôbre os instintos predatórios das mulheres — tão desembaraçadamente comunicada àquele amante de papelão personificado por Octavius — Tanner comporta-se de acôrdo com os mais rigorosos padrões sexuais vitorianos. Embora esteja inclinado a descrever os intuitos de Ann na linguagem de SCHOPENHAUER e STRINDBERG (está sempre tecendo comentários sôbre a hipocrisia, atrevimento, mentiras, coqueteria e amoralidade dela, além de a comparar com tais insetos devoradores de machos como a aranha e a abelha), mostra-se contìnuamente surpreendido quando ela não atua de acôrdo com as mais convencionais donzelas vitorianas.

Ann também só parece adversa às convenções por contraste com um ideal extremamente obsoleto de conduta feminina. Difìcilmente ela é a filha "obediente" que Ramsden supõe, mas também está longe de ser a "Lady Mephistopheles" de que Tanner nos fala. Basta compararmos essa encantadora coquete com a Laura de STRINDBERG, a Hedda de IBSEN ou a Arcadina de CHECOV para ver que ela foi criada não por um antifeminista, um realista, ou um "historiador natural" mas, antes, por um arquifeminista, com uma poderosa admiração pelas mulheres. Certamente a "falta de feminilidade" de Ann não é um defeito, mas uma virtude: ela mente no simples intuito de conquistar o homem a quem ama. Apesar das inúmeras falas da peça, sôbre a crueldade das relações sexuais, *Man and Superman* confronta-nos, portanto, não com uma oposição clássica entre dois talentosos antagonistas sexuais que, como Benedict e Beatrice, ou Mirabel e Millamant, estão idealmente adequados ao casamento que inevitàvelmente virá. SHAW deixa as suas personagens discutirem uma ação, mas, na realidade, dramatiza a outra. Isto confere à peça profundidade intelectual e, ao mesmo tempo, facilita os contrastes irônicos.

Portanto, reduzido à sua ação, *Man and Superman* é demasiado ligeira para servir de apoio às doutrinas de SHAW. Em lugar de uma "peça para uma galeria de filósofos", é uma comédia clássica da estirpe de *Much Ado About Nothing* ou *The Way of the World.* Contudo, a presença do shawísmo na peça explica as argutas inversões e o humor satírico. Òbviamente, John Tanner funciona não só como um porta-voz da teoria do Ímpeto Vital, de SHAW, mas também como personagem independente, com seus próprios "fracos". Ao passo que Octavius, cultuando as mulheres como personificações vivas do ideal romântico, é o alvo de Tanner, êste, por sua vez, cultuando a vida em sua perpétua luta ascensional, é o alvo de SHAW. A doutrina do Ímpeto Vital é outra forma de idealização romântica e um dos objetivos de SHAW na peça é mostrar como a vida zomba, invariàvelmente, de todos os ideais. A anedota a respeito de Tanner, evidentemente, é que êle leva o tempo todo teorizando sôbre o Ímpeto Vital, enreda-se nêle, até ficar inteiramente enleado, por fim, naquele mecanismo cujas engrenagens e parafusos êle descrevera tão detalhadamente. Assim, SHAW demonstra como o teórico consciencioso é colhido, contra sua vontade, por uma fôrça inconsciente e irracional. A compreensão por Tanner dos princípios transcendentes do universo não é defesa contra as suas ações reais. A sua "imaginação romântica" é surpreendida pela "vida real".

SHAW está, com efeito, realizando uma anedota prática, nesta peça, em tôrno de sua própria "imaginação romântica". Distanciando-se do Tanner shawiano, êle pode demonstrar como o shawísmo, por sua natureza principalmente intelectual e teórica, é inadequado, realmente, para a coisa que descreve. Pois enquanto Jack prega o vitalismo, é Ann quem personifica as verdades vitalistas, precisamente porque ela é motivada por instintos e uma vontade inconsciente. Como ela diz a Tanner: "Você parece entender as coisas que eu não percebo", isto é, enquanto êle tem a inteligência da cabeça, Ann tem a do coração. E tal como o Reverendo Morell, em *Candida,* êsse fogoso pregador tem de aprender a lição da vida. Por essa razão, Tanner está sempre sendo picado por Ann, durante os seus vôos retóricos, um esvaziamento sugerido por SHAW através do seu uso, nas direções cênicas, de imagens de escapamento de ar (Tanner "abateu-se como um balão furado", caiu em "ruínas", está "pesadamente prostrado", etc.).[21] No final da peça, quando Tanner, tendo cedido ao *inevitável*, está procurando recuperar o contrôle do seu destino proferindo um confuso discurso sôbre os malefícios do casamento burguês, Ann dá-nos o último rasgo satírico de SHAW, com a sua famosa "Continue falando, Jack", e o som de um balão esvaziando é abafado por uma "gargalhada universal". O shawismo também foi parcialmente abafado nessa gargalhada, pois se a SHAW, como a Tanner, falta uma "capacidade negativa" ante o mistério da existência, também é artista demais para não se satirizar a si próprio por isso. Seu objetivo em *Man and Superman* não é tanto afirmar ou negar os princípios do shawismo como, sobretudo, mostrá-los em colisão com a realidade, confrontando um princípio de transformação com o imutável princípio da vida.

Assim, ao contrário de *Back to Methuselah*, *Man and Superman* tem uma dupla função: as parcelas em prosa da obra proclamam os ideais filosóficos de SHAW, ao passo que o drama coloca êsses ideais no caminho de um humor suave e trocista. A seqüência de Don Juan no Inferno poderá tomar a forma de um "mito consolador" (SHAW designará mais tarde essa seção como "uma parábola dramática da Evolução Criadora"), mas o seu domínio da dialética é suficientemente seguro para lhe permitir creditar os argumentos da oposição. Nesse ponto da sua carreira, SHAW ainda é capaz de controlar a sua rebelião, mantendo as desesperadas ilusões da sua imaginação utópica sob um forte constrangimento criador.

A esfuziante exuberância de *Man and Superman* sugere a confiança de SHAW na época em que a peça foi escrita. Mas quando se decide a escrever *Heartbreak House* (*Casa da Amargura*), em 1913, a Inglaterra está à beira da guerra;

---

[21] O espicaçar do macho retórico pela fêmea não-feminina é um recurso favorito de SHAW, como o autor admite nos comentários parentéticos com que fecha *Too True to Be Good*: "O autor, embora êle próprio seja um conversador profissional, não acredita que o mundo possa ser salvo apenas pela conversa. Êle deu ao tratante a última palavra; mas seu próprio favorito é a mulher de ação, que começa por tirar o fôlego ao tratante e acaba com uma entusiástica convicção de que os cães perdidos sempre encontram o caminho de regresso a casa. Assim acontecerá, talvez, se as mulheres saírem em busca daqueles".

e quando a completa, em 1916, os inglêses estão cometendo suicídio nos campos de batalha da França. Enervado pela histeria bélica no país e no estrangeiro, tremendo de azedume frustrado em face dos turbulentos e quixotescos patriotas, SHAW está agora disposto a examinar qualidades humanas que êle menosprezara antes. Não-preparado ainda para acreditar no mal, já não se mostra tão entusiástico a respeito da natureza filantrópica do homem; e a brutalidade, o barbarismo, a sêde de sangue, que emergiam da guerra, tornaram sua distinção entre a covardia humana e a malevolência humana um tanto acadêmica. Indubitàvelmente, os argumentos do Diabo — que tôda a engenhosidade do homem se manifesta sòmente em instrumentos de maior poder destrutivo — estão soando a seus ouvidos com maior fôrça; e existe o perigo real de que o homem provoque o seu próprio extermínio, antes do Super-homem estar apto a desenvolver-se. Pela primeira vez em sua carreira, SHAW está quase propenso a dizer: "Que se acabe com tudo".

Na verdade, *Heartbreak House* está impregnada de uma poderosa fúria profética: o tom pessimista do Prefácio e a disposição sombria da peça sugerem que SHAW estêve mais próximo que nunca do desânimo e do desespêro. Face à realidade da guerra, a imaginação romântica de SHAW foi momentâneamente travada; e o seu utopismo corre o verdadeiro risco de desaparecer por completo. Todavia, êle não repudiou o shawísmo, pois está ainda conclamando as classes superiores à responsabilidade política, aquelas classes que desperdiçaram sua legítima herança na busca de prazeres e folguedos amorosos.

É êsse grupo, os "amorosos" ociosos e cultos, que SHAW identifica com os membros da Casa da Amargura — um palácio de inércia, edificado sôbre os alicerces da ciência determinista e perda de vontade própria.

> Os membros da Casa da Amargura eram por demais preguiçosos e superficiais para se livrarem dêsse palácio de maléfico fascínio. Discorriam sôbre o amor, mas acreditavam em crueldade. Tinham mêdo de gente cruel; mas asseguravam-se de que a crueldade fôsse, pelo menos, eficaz... A Casa da Amargura, em resumo, não sabia como viver, a tal

ponto que tudo o que lhe restava era a bazófia de que, pelo menos, sabia como morrer; uma conclusão melancólica a que a eclosão da guerra deu, pràticamente, oportunidades ilimitadas de se concretizar.

A guerra, de fato, eclodira em conseqüência dessa irresponsabilidade, pois os moradores da Casa da Amargura, enquanto se empenhavam em estéreis divertimentos particulares, tinham permitido que o "poder e a cultura" caíssem em "compartimentos separados". Nascidos para governar, educados e sofisticados (as suas bibliotecas continham as obras dos mais recentes autores, incluindo WELLS, GALSWORTHY e SHAW), êles tinham entregue o seu Govêrno a incompetentes e salteadores: os Cavalgantes (quer dizer, as estúpidas classes imperialistas) e os Negociantes Práticos (ou seja, "aquêles que se tornaram ricos colocando seus interêsses pessoais acima dos do país"). O resultado, de acôrdo com SHAW, foi uma orgia de sangue, tumulto e insanidade.

A reação de SHAW a isso é renunciar, parcialmente, às suas preocupações públicas para dedicar-se a uma forma de expressão mais pessoal, íntima e poética: em certos trechos da peça, as raízes existenciais da sua rebelião são finalmente expostas. Sem dúvida, a obra parece peculiarmente falha de planificação, como se tivesse sido arrebatada do inconsciente do autor, sem grande esfôrço de ordem ou de organização. O enrêdo está cheio de coisas implausíveis, desenrolando-se em altos e baixos — novas entradas, reversões abruptas e as mais peculiares cenas de reconhecimento — quase como se fôsse um sonho. As personagens também possuem certa qualidade onírica — por vêzes, perdem sua individualidade em alegoria — e a atmosfera, ocasionalmente, torna-se mística, fantasmagórica até, como no final do Ato I, quando Shotover e sua família se reúnem para um misterioso canto ritual — uma antecipação da espécie de técnica coral que T. S. ELIOT usará em *The Family Reunion* (*Reunião de Família*) — sôbre a perda de heroísmo na vida. Frustrações e ressentimentos adensam a atmosfera, de mistura com uma sensação geral de falta de rumo, de finalidade. Como SHAW disse a ARCHIBALD HENDERSON, *Heartbreak House* "começou com uma atmosfera e não contém uma palavra que fôsse prevista antes de ter sido escrita. Certamente, a atmosfera sombria, quase torturada, da peça — onde, em lugar da esperada vivacidade de SHAW, o diálogo está sobrecarregado de intenções, saindo dos usuais equilíbrios retóricos e antíteses clássicas para cair numa poesia dramática ambígua e bastante densa — é algo inteiramente nôvo na dramaturgia de SHAW.

O nôvo estado de espírito, a nova estrutura e as novas técnicas de *Heartbreak House* devem alguma coisa aos novos modelos de SHAW: afastando-se do drama ibsenista racionalmente ordenado e da compacta peça de tema, SHAW, conforme anuncia no primeiro parágrafo do seu Prefácio, adotou as formas muito mais abertas dos russos. SHAW sente algumas afinidades intelectuais com TOLSTÓI, que tomou uma atitude moral em relação à Casa da Amargura e que "não estava disposto a deixar a casa se pudesse derrubá-la diante do nariz de seus gentis, amáveis e voluptuosos ocupantes". Os juízos morais tolstoianos de SHAW sôbre as suas personagens são evidentes, com freqüência, nesta peça; e sua conclusão cataclísmica mostra um desejo semelhante de arrasar as paredes da casa. No entanto, SHAW podia ter encontrado as tendências morais e apocalípticas de TOLSTÓI em IBSEN. O elemento realmente nôvo na peça provém de CHECOV — o "fatalista" que "não tinha fé em que essas encantadoras criaturas se desembaraçassem por si mesmas". Cada vez mais desiludido com o shawísmo de longo alcance, SHAW vai perdendo a fé nas formas usuais de revolta. E, em lugar de um mito consolador, girando em tôrno de suas personagens com um elevado sentido de propósito, está agora fornecendo um mito checoviano de fatalismo, girando em tôrno de personagens sem qualquer sentido de direção — com o resultado de deixarmos de estar tão certos sôbre as convicções de SHAW a respeito das possibilidades de reforma ética.

Em resumo, SHAW conserva-se shawiano na medida em que ainda continua a julgar as suas personagens; mas também checoviano na medida em que lhes permite agora uma vida própria e independente, ainda que "explore e até lisonjeie" o encanto delas. O subtítulo de SHAW — "Uma Fantasia à Maneira Russa Sôbre Temas Inglêses" — sugere certa incompreensão da técnica de CHECOV. Pois enquanto a "fantasia" (definida pelo *Oxford English Dictionary* como "uma composição instrumental tendo a aparência de ser extemporânea... em que a forma está subordinada ao capricho da imaginação") descreve a estrutura de *Heartbreak House* e as mais recentes peças inquisivas de SHAW, não constitui um processo acurado de caracterizar os enredos cuidadosamente escondidos de CHECOV. Contudo, SHAW imitou com êxito uma série de características mais superficiais de CHECOV. Sua nova concentração no quadro de grupo, por exemplo, recorda o método checoviano de desencorajar a identificação da platéia com um único herói; e, tal como CHECOV, SHAW está permitindo agora que a exposição da intriga e caráter da personagem se desenrole num ritmo repousado. A cena no jardim, no comêço do Ato III, em que o ritmo é retardado pelas reflexões sonolentas das personagens, recorda a abertura do Ato II de *O Cerejal*, repleta de bocejos, tosses e sons de guitarra; Ellie Dunn faz-nos lembrar, freqüentemente, as jovens e inocentes heroínas de CHECOV; e as relações entre Hector e Ariadne — duas aborrecidas e frias criaturas jogando com as emoções de cada uma — são uma reminiscência das relações entre Astrov e Ielena em *Tio Vânia*. Finalmente, claro, o misterioso rufar de tambores no ar, interpretado de diversas maneiras pelas personagens de SHAW, é bastante parecido com o ameaçador som da corda quebrada em *O Cerejal;* e, em ambos os casos, o ruído consubstancia um sentimento de fatalidade e finalidade.

Por outro lado, o moralismo de SHAW mantém-se muito mais dominante do que o de CHECOV; e suas personagens são infinitamente mais cônscias de si próprias — tanto que, de fato, emitem com freqüência juízos sôbre elas mesmas. Não é possível imaginarmos Astrov dizendo o que Hector Hushabye diz: "Somos inúteis, perigosos e devíamos ser abolidos". Não sendo ainda capaz de suprimir sua revolta subjetiva, SHAW também não é ainda capaz de suprimir seus comentários. Pela mesma razão, SHAW inclui na peça um representante seu, bastante não-checoviano, na pessoa do Capitão Shotover — superficialmente semelhante a tais velhos burlescos como Sorin e Serebriacov, mas, realmente, estranho ao mundo shawiano. Através de Shotover, SHAW está em condições de exprimir seus sentimentos pessoais sôbre a dissipação, ociosidade e irresponsabilidade de suas personagens enquanto as exorta a aprender suas missões como inglêses e a conduzirem a nau do Estado. Através de Shotover, além disso, SHAW pode comunicar sua cólera sôbre a baixeza do mundo contemporâneo e a humanidade suicida — a dinamite acumulada por Shotover tem o intuito de "fazer ir pelos ares a raça humana, se a coisa fôr longe demais". Por outra parte, Shotover não é SHAW, pois também êle se deixa arrastar à deriva, tentando em vão dominar seu terrível cansaço de viver. Encalhado entre recordações do passado e ilusões do futuro, êsse velho semidemente refugia-se do presente em divagações ociosas. Buscando o sétimo nível de concentração, só consegue encontrá-lo no rum e bebe para consolidar sua resistência aos prazeres sedutores da pura passividade.

Quanto à peça, consta de uma extensa metáfora náutica em três atos. Construída em forma de barco, a Casa da Amargura representa a nau do Estado; o barco está soçobrando e prestes a ir a pique de encontro aos rochedos. O Capitão é um velho bêbedo com uma tripulação dissoluta que ainda não aprendeu a arte de navegar: a Inglaterra está correndo à deriva para uma guerra suicida e fútil. À parte o seu significado alegórico, a Casa da Amargura também sugere a natureza boêmia das classes cultas da Inglaterra, esbravejando numa desordem criada por elas mesmas. Enquanto despedaçavam os corações uns dos outros, permitiram que sua casa se desmoronasse — os patrões são excêntricos, os criados não cumprem seus deveres e até os gatunos não agem de maneira natural. Na realidade, a Casa da Amargura é outra versão do Inferno shawiano. Mas, ao contrário do Inferno de *Man and Superman*, cujos habitantes pelo menos se divertem, o Inferno de *Heartbreak House* está povoado de sensualistas exaustos e sem vontade. Hector Hushabye, por exemplo, poderia ser Don Juan, antes de ter atingido o estágio filosófico de evolução. Ao invés de John Tanner, que desenvolveu uma "paixão moral", Hector ainda não progrediu para além do erotismo; e está flutuando, contra a sua vontade, num mar de vacuidade e descontentamento. Um amante sem convicção, um marido que permanece em casa, é a vítima da escravização dos homens às mulheres, errando ao acaso como "uma alma danada no inferno".

Em relação a Hector e sua sedutora espôsa, Hesione, SHAW mostra-se alternadamente indignado e indulgente. Contudo, em relação àqueles que usurparam suas prerrogativas políticas, revela muito pouca simpatia. Se ninguém reconhece aquela empertigada amazona, Ariadne Utterword, então é porque ela não existe. Incapaz de qualquer emoção forte, salvo uma paixão pela respeitabilidade, falta-lhe até o conhecimento de si própria que todos os membros da Casa da Amargura possuem; e, como membro da família dos Cavalgantes, é derrotada àquele critério imperialista de govêrno que Shaw detesta. Quanto ao Senhor Mangan, o homem prático de negócios, é uma das mais irrecuperáveis personagens jamais criadas por Shaw. Vulgar, ganancioso, sentimental, egoísta e sem fisionomia (Shaw dota-o de "traços tão comuns que é impossível descrevê-los"), Mangan personifica tudo o que é vil no mundo comercial. Shotover, refletindo sôbre o tipo de Mangan, diz: "Há inimizade entre a nossa semente e a semente dêles", e anuncia que a finalidade do seu aprovisionamento de dinamite é "matar camaradas como Mangan". O instinto de Shaw também é aniquilar Mangan, um impulso tão fortemente homicida que tem de recordar constantemente a si próprio que Mangan também é um ser humano. Diz Hesione: "Ocorreu-me sùbitamente que você é uma pessoa real; que teve mãe, como todo mundo". Contudo, a maior parte do tempo, Mangan não é um homem, mas um "Patrão". E para aquêles que pensaram ter Shaw capitulado ante o capitalismo, em *Major Barbara,* essa personagem constitui uma prova de sua antipatia visceral pelo comerciante egoísta, que põe seus interêsses pessoais acima de tudo.

A qualidade existencial da revolta de Shaw em *Heartbreak House* expressa-se principalmente através do gradual desencanto de Ellie Dunn, que se despoja de suas ilusões, uma a uma, através de uma espécie de *striptease* espiritual, até que fica nua e sem defesas, contra os terrôres da realidade. Tendo sido criada sob a égide de Shakespeare por seu romântico pai, ela está madura para um coração amargurado, logo no começo da peça. E quando Hector leva a amargura a seu coração despedaçado, ela decide contrair um casamento de conveniência com o Senhor Mangan, o "Patrão". Embora, em suas obras anteriores, Shaw pudesse apoiar tal casamento, aqui é insuportável; e o dinheiro de Mangan resulta ser uma ilusão tão grande quanto as maquinações românticas de Hector. Quando ela contrata um casamento espiritual com o Capitão Shotover e descobre que a sabedoria e propósito dêle provêm, principalmente, de sua garrafa de rum, ela só pode proteger-se contra o desespêro total através da visão de "vida com uma bênção". Contudo, como se trata de uma visão do futuro, a única coisa que a sustenta agora é a sua expectativa do advento de Armageddon, vindo dos céus.

Armageddon está prestes a chegar, visto que, impelido pela cólera que o fracasso dos homens lhe provoca, SHAW, abandonando tôdas as pretensões de comédia, no último ato, prepara a conflagração total que IBSEN antevira: o torpedeamento da Arca inteira. Hector já advertira no início da peça: "É o que lhes digo: uma de duas coisas tem de acontecer. Da escuridão surgirá alguma nova criação para nos suplantar, tal como nós suplantamos os animais, ou então os céus despencarão, entre os rugidos de trovões, e seremos todos destruídos". Mas, agora, o Super-homem parece muito longínquo, e o shawísmo é apenas mais uma das ilusões de Ellie. O trovejar que ecoa nos ares resulta ser o som dos bombardeiros inimigos que se aproximam; e "o despedaçar do navio, com o seu capitão ébrio, de encontro às rochas" é ouvido na explosão das bombas inimigas. Tendo vivido mal, a gente da Casa da Amargura prepara-se para morrer bem. Hesione, comparando o ruído com BEETHOVEN, acha magnífica a perspectiva de destruição; Hector acende tôdas as luzes da Casa, para orientar o rumo dos bombardeiros; e Shotover prepara-se para o Juízo Final. Contudo, no último instante, SHAW abranda em sua fúria. Os dois piratas — Billy Dunn, o ladrão do mar, e o Senhor Mangan, o ladrão de terra — vão pelos ares quando buscam salvar-se; e a casa do pároco é convertida "num montão de tijolos". Mas a gente da Casa da Amargura ainda está viva para se aproveitar da advertência. Matando o capitalismo e a Igreja, SHAW demonstra que o seu esperançoso utopismo é ainda mais poderoso do que o seu fatalismo existencial; e a peça termina com a sua "imaginação romântica" dominando uma vez mais o seu desesperador sentido de "vida real". Contudo, os bombardeiros voltarão. E Ellie aguarda-os com uma tão radiante expectativa que, por um instante, a revolta de SHAW é absoluta, até consumar-se numa ardente visão de destruição total.

O poder negativo da rebelião de SHAW, em *Heartbreak House*, aproxima a peça de uma autêntica arte de protesto, muito mais do que qualquer outro aspecto dos cânones shawianos. YEATS definiu a retórica como procedente do conflito com outros, e a poesia do conflito conosco; neste sentido, *Heartbreak House* transfere-se da retórica para a autêntica poesia dramática, uma vez que SHAW nela discute tôda a base filosófica de sua obra. Também é possível ver nela que, quando SHAW abandona a radiante máscara do reformador ético, a mágoa, o pesar, a amargura e a fôrça do rebelde existencial estão profundamente gravados em sua fisionomia. Mas raramente êle retirou essa máscara; e se êle está-se afastando de nós, hoje em dia, é porque SHAW recusou obstinadamente examinar, de modo menos irregular e caprichoso, aquelas ilusões que êle alimentava em comum com todos os homens. O shawísmo foi aquêle "poderoso propósito" que manteve SHAW escrevendo quando seu coração negava; e embora continuasse dizendo não com espírito e vigor, nunca foi capaz de sacrificar inteiramente seu ilusório sim. Como um autor de alta comédia, SHAW não tem pares entre os modernos dramaturgos; mas suas ambições eram mais vastas; e, como artista rebelde, faltava-lhe a estatura dos homens que êle admirava e aos quais desejava juntar-se. Se STRINDBERG pensou ter fracassado em ser o homem que ansiava ser, o malôgro de SHAW é justamente o inverso: perseguindo seu papel ideal, falhou em enfrentar o homem que êle realmente era. Todavia, medimos êsse fracasso apenas pelos padrões supremos, e é por causa de seu espírito generoso e de seu talento que êsses padrões continuam sendo aplicados à sua arte.

CAPÍTULO VI

Bertolt Brecht

DE TODOS os grandes dramaturgos modernos, BERTOLT BRECHT é o mais enigmático — simultâneamente direto e oculto, simples e complexo. A grande parte de sua obra tem o objetivo de constituir uma contribuição impessoal e esquemática para a feitura de uma mitologia marxista. Todavia, apesar de sua inegável vinculação à causa comunista, durante a maior parte de sua carreira, BRECHT é um artista extremamente dividido, cujas obras, apesar de tôdas as suas intenções ideológicas, conservam-se peculiarmente sedutoras e esquivas. Isto nos faz lembrar outro dramaturgo marxista, BERNARD SHAW, e, superficialmente, SHAW pareceria ser o companheiro mais chegado de BRECHT, no teatro de protesto. Ambos apóiam um teatro "não-aristotélico", caracterizado não por efeitos emocionais de catarse, mas pela pregação, protesto e persuasão. Ambos estão absorvidos nos motivos materialistas que nos ideais humanos estão subentendidos. Exteriormente, ambos são rebeldes sociais, tentando a salvação da humanidade através de uma transformação do meio externo. E ambos superam, involuntàriamente, as estreitas limitações utilitaristas que impõem à respectiva arte. Entretanto, apesar de tôdas as semelhanças superficiais, BRECHT está ainda mais distanciado de SHAW, temperamentalmente, que STRINDBERG de IBSEN. Enquanto a revolta de SHAW é modificada pela afabilidade do seu caráter e o melhorismo de sua filosofia social, a revolta de BRECHT é intensificada pela sua indignação selvática e sua atormentada visão da vida.

SHAW é um poeta suprimido que raramente rompe a superfície do inconsciente; e, embora se intitule puritano, não é capaz de enxergar o mal na alma do homem. Mas BRECHT é um poeta lírico, dramático e satírico de uma intensidade feroz; e poucos teólogos puritanos foram mais fascinados do que êle pelos aspectos brutais, satânicos e irracionais da natureza humana.

A obsessão de BRECHT pelo aspecto mais sombrio do homem promana de suas lutas com o seu próprio caráter, e o mesmo acontece com suas relações com a ideologia. Enquanto o fabianismo de SHAW é um prolongamento de sua personalidade bem-humorada e racionalista, o comunismo de BRECHT é uma disciplina imposta, por um tremendo esfôrço da vontade, a um eu essencialmente mórbido, sensual e anárquico. Começando sua carreira como um rebelde existencial, anormalmente preocupado com o crime, o sensualismo cego e a decadência, BRECHT converte-se num revolucionário social, mas só depois de investigar todos os becos sem saída de seu anterior niilismo. A ideologia comunista ajuda-o a objetivar seus sentimentos e a raciocinar sua arte; e encoraja-o a atribuir causas externas à crueldade, cobiça e voracidade que encontra na vida; mas nunca chegou a ser inteiramente adequada à *Angst* metafísica* de BRECHT. BRECHT poderá tentar convencer-nos de que os instintos agressivos do homem são um produto do sistema capitalista, mas êle próprio jamais nos parece estar totalmente convencido disso, em especial quando os seus próprios instintos agressivos são tão difíceis de controlar. Mesmo quando cientìficamente objetivo ao máximo, BRECHT continua introduzindo uma nota subjetiva; mesmo quando social e político ao máximo, conserva-se essencialmente um poeta moral e religioso. Em seus infatigáveis ataques às incoerências e incongruências do cristianismo (invariàvelmente fraseados em imagens cristãs), BRECHT parece, em geral, mais herético do que descrente. E embora apóie uma ortodoxia política que promete ordem social e benevolência, através de transformação revolucionária, nunca suprimiu por completo o seu sentimento de imutável malevolência da natureza, tal como se reflete nos apetites vorazes do homem. Portanto, a revolta de BRECHT tem duas camadas. Na superfície, é dirigida contra a hipocrisia, a avareza e a injustiça da sociedade burguesa; na camada mais profunda, é contra a desordem do universo e o caos da alma humana. A revolta social de BRECHT é objetiva, ativa, terapêutica, realista; sua revolta existencial é subjetiva, passiva, irremediável e romântica. O conflito entre êsses dois modos de rebelião manifesta-se na dialética das peças de BRECHT; e o conflito só foi inteiramente resolvido já no final de sua carreira. Em parte, monge; em parte, sensualista; em parte, moralista; em parte, demoníaco; em parte, idealista fanático; em parte, contemporizador cínico, BRECHT é um composto de muitos e diferentes elementos simples; mas êle combina as discórdias e incertezas do nosso tempo num produto que, sendo poesia dramática, é quase sempre mais do que a soma de suas parcelas.

---

* Em alemão no original. *Angst* = angústia, temor. (*N. do T.*)

O aspecto existencial da revolta de BRECHT, conquanto presente na maioria de seus escritos, pode ser mais claramente observado em suas primeiras obras — os poemas e peças que precedem *A Ópera dos Três Vinténs*. Aí, BRECHT revela afinidades com dois outros dramaturgos alemães, separados no tempo, mas não no temperamento: GEORG BÜCHNER e FRANK WEDEKIND.[1] Em conjunto com as peças dêsses dois dramaturgos, as primeiras obras de BRECHT formam aquilo a que poderíamos chamar um movimento alemão neoromântico — uma tradição definida por sua oposição às sobranceiras posturas morais e atitudes messiânicas dos primeiros românticos alemães. (Mesmo no final de sua carreira, BRECHT, como BÜCHNER, parece estar escrevendo sua obra em reação ao idealismo olímpico de dramaturgos como SCHILLER.) Negativo e irônico, escrupulosamente anti-heróico, antiindividualista e antiidealista, BRECHT compartilha com êsse movimento de uma opinião decididamente baixa da natureza humana, atendo-se ao aspecto criminoso ou anormal da vida e descrevendo êsses caminhos subterrâneos em austeras e vastas imagens. Em contraste com o Super-homem titânico do romantismo alemão, as personagens centrais de suas primeiras peças são, usualmente, figuras das mais baixas camadas da sociedade, surpreendidas numa cena de escravidão e frustração, ou elas próprias impondo essas condições.

---

[1] HERBERT LUETHY, em seu ensaio "Of Poor B. B.", atribui a origem das atitudes metafísicas de BRECHT ao teatro barroco alemão e ao *Trauerspiel* (auto de lamentação). Contudo, embora se trate de fontes indiretas, as influências literárias de BRECHT podem-se encontrar muito mais perto.

Com efeito, se o romântico alemão exalta o homem natural como um aristocrata instintivo, o neo-romântico alemão invariàvelmente o considera como um caráter muito mais sombrio e condicionado — na melhor das hipóteses, um irremediável escravo, vitimado por um mundo desumano; na pior, um animal brutal, esbravejando e arremetendo violentamente contra as frágeis barreiras impostas pela civilização. A natureza poderá ser um paraíso para o *Stürmer-und-Dränger*, mas, para BRECHT, é uma selva — e o homem é a mais cruel das feras. Não que isto constitua o estímulo da preocupação humanitária. O orgulho do neo-romântico é podermos encarar a natureza predatória do homem sem titubear nem fazer dissertações moralistas. O mentor de BRECHT, WEDEKIND — tal como o seu mentor, STRINDBERG — por exemplo, encontra a alegria de viver nas lutas implacáveis da humanidade, declarando no prefácio de *A Caixa de Pandora*: "Se a moralidade humana deseja situar-se acima da moralidade burguesa, terá então de alicerçar-se num conhecimento mais profundo do homem e do mundo". É como um empedernido historiador natural que WEDEKIND volve seu olhar para as criaturas do submundo — vigaristas, prostitutas, proxenetas, traficantes de mulheres, mendigos, lésbicas — aquêles que "nunca leram um livro na vida [e] cujas ações são ditadas pelos mais simples instintos animais". E é como discípulo dêsse "feio, brutal, perigoso" homem[2] que BRECHT investiga o lado inferior da vida, explorando — também como WEDEKIND e ainda como BÜCHNER — os entretenimentos populares, a cultura e as expressões das classes baixas: provérbios, poesia vernacular, fala idiomática, o teatro de variedades, o circo, o cabaré e a balada do cantor de rua, o *Moritat*.

Apesar da estudada indiferença com que BRECHT finge examinar a vida, nesse período, êle não pode disfarçar, porém, o seu sentimento de horror perante o que vê. Adaptando a frase de JOYCE a respeito do condicionamento jesuítico de Stephen Dedalus, êle tem dentro de si a maldita condição luterana, injetada no sentido errado. À semelhança de BÜCHNER, cuja repugnância e aversão são bastante claras — e à semelhança de WEDEKIND, cuja fixação nos mais perversos apetites sexuais mostra a sua revolta contra a moralidade burguesa canalizada por uma consciência cristã doente — BRECHT expõe, através de sua exagerada visão da natureza humana, um marcado traço de romantismo desiludido — a marca identificadora do neo-romântico. Êsse traço é particularmente evidente na preocupação obsessiva pelos três aspectos de deliqüescência, isolamento e debilidade da vontade humana. Aparentemente angustiado pelo fracasso dos ideais românticos de ilimitada liberdade humana, o neo-romântico é propenso a ver o homem como um ser totalmente determinado por fôrças externas e internas, suas aspirações tripudiadas pelos instintos animais e decrepitude física. As imagens de podridão, estagnação e decomposição impregnam essa dramaturgia; as personagens têm seu caráter deteriorado sob uma frágil proteção de carne gangrenada. Sob o fascínio dessa visão agostiniana, BÜCHNER percebe o "horrível fatalismo de tôda a história",[3] um horror que BRECHT introduz em seus primeiros dramas, onde o homem é, apenas, um objeto excrementício sem valor, uma "criatura comendo numa latrina".

---

[2] A frase é do próprio BRECHT, empregando-a em sua apreciação da obra de WEDEKIND, "Uma Expressão de Fé em Frank Wedekind", escrita em 1918, após a morte do dramaturgo alemão.

O desenvolvimento típico do drama neo-romântico acompanha, portanto, o progresso da deterioração humana — a perda gradual dos princípios morais, dos ideais, da individualização e do verniz civilizado, até que o ser humano se revele em tôda a sua crueldade nua e crua, ou em sua insignificância — acompanhada pela náusea sexual, a aversão à carne e os sentimentos sadomasoquistas mal disfarçados. A obra-prima do gênero é *Woyzeck*, de BÜCHNER — a mais típica e, ao mesmo tempo, a mais original das peças neo-românticas — a qual exerceu uma poderosa influência em tôdas as primeiras obras de BRECHT. Nessa série de fragmentos — escritos em 1837, mas só decifrados e publicados em 1879 — BÜCHNER aproveita um caso histórico real: o do barbeiro do regimento de Leipzig que assassinara sua amante num acesso de ciúme. Nessa época, seguiu-se um debate para apurar se o barbeiro estaria louco ou não; BÜCHNER trata o problema ignorando completamente êsse aspecto. Woyzeck estava louco, certamente, mas todo o mundo estava também. Manobrado por um meio frio e insensível, e acicatado por seus próprios e incontroláveis impulsos, Woyzeck só parece humano em sua capacidade de sofrimento; mas, em comparação com os sêres bestiais que o fazem sofrer, Woyzeck é, na verdade, humano. Frustrado e inarticulado, Woyzeck representa a humanidade em sua mais crua forma; é o homem natural, sem instrução, amoral, incorrigível. Catequizado pelo seu condescendente Capitão sôbre a necessidade da virtude, Woyzeck responde: "Gente como nós não pode ser bem-aventurada neste mundo... nem no próximo. Se alguma vez conseguirmos entrar no céu, êles vão pôr logo a gente trabalhando na oficina dos trovões". Para semelhantes vítimas inatas, a moralidade é uma extravagância e a virtude um luxo — ou, como BRECHT diria um século mais tarde, *Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral.**

---

[3] A frase, extraída de uma carta escrita por BÜCHNER à sua noiva, é acompanhada de alguns comentários que também parecem apropriados para BRECHT: "Sinto-me como se tivesse sido esmagado sob o horrível fatalismo de tôda a história. Descubro na natureza humana uma pavorosa uniformidade, e na condição humana uma fôrça inexorável, dada a todos e a ninguém. O indivíduo não passa de espuma numa onda, a grandeza é mero acaso, a superioridade do gênio um jôgo de títeres, uma luta ridícula contra uma lei férrea, o reconhecimento da qual é a realização suprema e cujo domínio é impossível".

Contudo, o juízo social de BÜCHNER, como o de BRECHT, tem uma base metafísica; não é apenas o sistema social, mas a própria vida que inspira a miséria de Woyzeck. Para BÜCHNER, a sociedade é meramente outra forma da natureza; e, no estado natural, o homem é simplesmente uma entre muitas outras feras. Percorrendo uma feira, Woyzeck observa seus primos naturais num macaco vestido como um homem e um cavalo amestrado que "envergonha a sociedade". Quando Woyzeck se converte no objeto experimental de um Doutor protonazista que sustenta ser o homem natural superior aos animais porque pode controlar a micção, Woyzeck urina contra uma parede — como um cão. Até a concepção pelagianista do Doutor sôbre a liberdade humana, ainda que limitada, é contraditada pelas carnes enfezadas de Woyzeck. O homem natural não tem contrôle, e a natureza, em si, é caos, loucura e desordem. Observa Woyzeck: "Quando a natureza domina, o mundo fica escuro e precisamos andar às apalpadelas para saber onde estamos. E tudo resvala, como numa teia de aranha". BÜCHNER ainda evoca essa sensação de deslocamento através da forma acidental, desligada, da peça: Woyzeck movimenta-se às cegas, de episódio em episódio, qual prêsa de aranha sendo arrastada para a teia. Aumentando seu frenesi, por causa da infidelidade de sua amante, Woyzeck cai numa "bela *aberratio*" (como o Doutor jubilosamente a chama) e, dominado por uma loucura lúcida, shakespeariana, começa a visualizar o ato sexual — o ato da natureza — em imagens de bestialidade, indecência e profanação: "Por que é que Deus não faz explodir o sol, para que êles possam rolar uns sôbre os outros, na imundície? Macho e Fêmea. Homem e Fera. Fá-lo-ão em plena luz do dia. Fá-lo-ão em vossas mãos, como fazem as môscas". É a linguagem de Lear, de SHAKESPEARE, ao perceber que a vida é inteiramente dominada por apetites desenfreados. É a forma da natureza (anarquia e loucura) descobrindo a essência da natureza (apetite e frenesi). E, agindo sob o impulso dessa terrível percepção, Woyzeck corta o pescoço da amante. Depois, ao tentar lavar o sangue de suas mãos, êle próprio se afoga; e quando algumas crianças, cruelmente, levam a notícia ("Eh! A tua mãe está morta!") ao filho órfão da mulher assassinada, o ciclo de desumanidade recomeça de nôvo.

---

* Em alemão no original: "Primeiro está a comida, depois a moral". (*N. do T.*)

Uma visão inflamada do homem na natureza, bastante parecida com esta, também crepita na obra de WEDEKIND, *Erdgeist*, na qual — agora com a enérgica aprovação do autor — os animais domésticos se transformam em feras, degenerando sob a influência de Lulu, um espírito amoral da Terra; a mesma visão incendiária impregna o filme *O Anjo Azul*, em que um professor bastante respeitável é totalmente desumanizado através das sórdidas relações com uma cantora de cabaré; e explica os horrores lúgubres e a decomposição macabra de grande parte da pintura expressionista. É essa visão que inspira as caricaturas do assíduo colaborador de

BRECHT nos dias de Weimar, GEORGE GROSZ, que descreve em sua autobiografia, *Um Pequeno Sim e um Grande Não,* a qualidade excrementícia de seus primeiros desenhos:

> Os meus desenhos exprimiram o meu desespêro, ódio e desilusão. Eu tinha uma profunda hostilidade pela humanidade em geral. Desenhei ébrios; homens vomitando; homens de punhos cerrados, amaldiçoando a lua; homens que tinham assassinado mulheres, que se sentavam em seus caixões jogando *skat,* enquanto suas vítimas ensangüentadas podiam ver-se dentro dos caixões... Desenhei um corte transversal de uma casa de apartamentos; através de uma janela, podia-se ver um homem agredindo sua mulher com uma vassoura; por outra, duas pessoas fazendo amor; por uma terceira, via-se um suicida pendurado, com o corpo coberto de enxames de môscas.

Nesses desenhos, como em tôda a arte neo-romântica, a carne humana assume a qualidade de porco e bife, e todos os instintos naturais parecem baixos, sinistros e horrendos. É uma visão que os nazistas atualizariam e as fotografias de Belsen e Buchenwald iriam ilustrar — a arte subterrânea peculiar num país onde a pureza e o idealismo têm alternado com o mais atroz barbarismo, e os fortes apetites têm sido brutalizados por um autoritarismo repressivo.

O neo-romantismo alemão culmina nas primeiras obras de BRECHT, onde adquire a forma de extrema antipatia pelo mundo social e natural. Como HERBERT IHERING observou, a respeito de BRECHT, quando o poeta contava apenas vinte e quatro anos de idade, "BRECHT está impregnado do horror dessa época em seus nervos, em seu sangue... Fìsicamente, BRECHT sente o caos e a putrefação do tempo". Muito dessa repulsa física impregna os primeiros poemas de BRECHT, reunidos no seu volume *Hauspostille* (*Breviário Doméstico,* 1927), onde êle trata obsessivamente certos temas neo-românticos como a insignificância do individualismo, o inevitável isolamento do homem natural e a vileza das funções naturais, além de exibir um interêsse tìpicamente alemão na decadência e na morte. Cadáveres putrefatos, môças afogadas, soldados mortos e crianças assassinadas povoam as estruturas dêsses versos, em forma de balada. "Difìcilmente se encontrarão dois ou três, nesses cinqüenta poemas... em que alguma coisa não esteja apodrecendo", observa um crítico hostil, HERBERT LUETHY. E no seu comovente poema autobiográfico, "Do Pobre B. B.", BRECHT abertamente revela a sua convicção de que os sêres humanos (incluindo êle próprio) são "animais de cheiro típico", enquanto continua descrevendo as belezas da natureza nestas imagens rapsódicas:

Pela manhã, na aurora cinza, os abetos urinam
E seus parasitas, os pássaros, começam a gritar. *

Essa obsessão com o homem e a natureza em estado de putrefação também é central nas primeiras obras teatrais de BRECHT, nas quais êle trata com formas inferiores de humanidade, deteriorando-se num meio terrível. Em *Baal*, por exemplo, BRECHT — empregando as imagens extáticas de BÜCHNER e a indiferença cínica de WEDEKIND — acompanha a carreira de um poeta impiedoso, bissexual, que satisfaz seus instintos sem consciência e finalmente morre numa degradação suína, no meio de dejetos e urina, declarando que o mundo é, meramente, "o excremento de Deus".[4] Em *Tambores na Noite*, êle dramatiza a anarquia e o isolamento da personagem central, um soldado licenciado, de nome Kragler, que rejeita as solicitações heróicas da revolução de Spartakus, a fim de seguir o caminho mais seguro e confortável: "Sou um porco, e o porco vai para casa". *Na Selva das Cidades*, BRECHT ilustra a desordem do universo e a crueldade gratuita da humanidade, concluindo também com a aceitação passiva do mal. E em *Um Homem é um Homem*, êle demonstra a insignificância do indivíduo, mostrando como o dócil aguadeiro Galy Gay, um tipo semelhante a Woyzeck, é transformado numa "máquina humana de combate" por três soldados brutais — enquanto a violência do instinto humano é ilustrada pelo severo sargento, Bloody Five, que só pode disciplinar o seu apetite sexual castrando-se.

---

* Esta e as demais traduções de poemas de BRECHT que ilustram o presente capítulo foram transcritas do volume *Poemas e Canções de Bertolt Brecht* (Trad. de Geir Campos, Ed. Civilização Brasileira, 1966).

[4] Uma comparação de Baal, que é o Don Juan de BRECHT, com John Tanner, que é o de SHAW, estabeleceria de maneira suficiente as profundas diferenças temperamentais entre êsses dois dramaturgos.

Grande parte desta selvajaria e cinismo tem o intuito deliberado de chocar; e JOHN WILLETT descreveu inteligentemente como BRECHT — a par de JOACHIM RINGELNATZ, WALTER MEHRING e os dadaístas de Berlim — estava ansioso por ultrajar a enlouquecedora complacência da burguesia de Weimar. Não obstante, as mordazes atitudes de BRECHT estão profundamente enraizadas em sua própria natureza — tão profundamente, de fato, que êle temia que a sua *Bitterkeit** afetasse sua capacidade criadora. Em "Do Pobre B. B.", êle escreve:

Com os cataclismos que hão de vir, espero
Não apagar o meu charuto na amargura.

À semelhança de STRINDBERG, com quem tanto se parece nesse período, BRECHT tenta ocupar-se do seu próprio desespêro, convertendo-o em arte: Baal, Kragler, Garga, Shlink, Bloody Five, Galy Gay, quase tôdas as suas primeiras personagens são aspectos dêle próprio, projetadas em forma semi-autobiográfica. Essas personagens podem ser divididas, aproximadamente, em dois tipos principais: o ativo e o passivo, aquêles que geram a violência e os que procuram evitá-la — mas, quer sejam algôzes ou vítimas, quase tôdas as personagens de BRECHT se encontram repelidas por seus próprios instintos e buscam alcançar um estado de calma, acima do tumulto da vida sensual. BRECHT, que é recordado como um incorrigível mulherengo, associa quase invariàvelmente alguma terrível pena à indulgência com os apetites; para êle, a satisfação física leva diretamente à catástrofe — o que explicará por que Bloody Five, em *Um Homem é um Homem* e, mais tarde, Lauffer, em *O Tutor*, recorrem a expedientes tão desesperados como a autocastração para se controlarem. Não só o sexo, mas as paixões de qualquer espécie incontrolada parecem constituir uma causa de ansiedade para BRECHT: cólera, ultraje, pânico, vingança, violência, são elementos vitais de sua obra e todos recebem condenação.

---

* Em alemão no original: amargura; azedume. (*N. do T.*)

BRECHT está provàvelmente tentando dominar essas emoções em si mesmo, porquanto sua obra revela um desejo de submissão absoluta, um estado em que êle possa vencer seus sentimentos desenfreados e, em vez de se enfrentar com o mundo externo, fundir-se nêle. O símbolo favorito de BRECHT para êsse estado desapaixonado é a condição da criança no ventre materno. Em "Do Pobre B. B.", fala-nos de como

Para a cidade minha mãe me trouxe
No ventre, ainda...

e refere-se, repetidamente, à agradável passividade dêsse gênero de transporte pré-natal. Uma imagem freqüente nos escritos de BRECHT, como MARTIN ESSLIN observou, é a de vogar à deriva com a maré — e a água, convém notar, é associada freqüentemente ao ventre materno:

Deveis, claro, jazer de costas, quietos
Como de costume, e deixar-vos levar na corrente.
Não deveis nadar, isso não, mas agir apenas
Como se fôsseis um detrito à deriva, lentamente.
Deveis contemplar o céu e proceder como se
Uma mulher vos levasse no ventre, e assim é.

("Da Natação em Lagos e Rios")

Manter-se imóvel nessa água é abdicar da existência; debater-se nela é envolver-se — sexualmente, socialmente, ativamente — no mundo externo. O que BRECHT realmente deseja é o Nirvana budista, mas as suas próprias necessidades físicas e seu espírito rebelde continuamente o empurram de volta para a vida material. Os incansáveis esforços de BRECHT para controlar seus instintos rebeldes, entregando-se a uma disciplina exterior a si, redundarão, mais tarde, ~~em sua submissão à ortodoxia comunista e, ainda~~ mais tarde, em sua aspiração à impassibilidade oriental, onde uma pessoa converte-se num vaso do univèrso — aquiescente, sem vontade e obediente. Mas, seja qual fôr a forma que descubra, o desejo de BRECHT de impessoalidade e contrôle reflete a sua necessidade de escapar aos impulsos da carne, de subjugar os instintos que o forçam a uma participação involuntária na vida.

Nesse ponto da sua carreira, BRECHT revela abertamente o seu horror existencial da vida e a repugnância dos instintos. Tal como os seus predecessores neo-românticos, atêm-se a um mundo de escravidão e crueldade totais. Em semelhante mundo, a indulgência da pessoa consigo própria é equacionada com sadismo, e a auto-realização com morte; e o individualismo romântico é uma ilusão sentimental: "Para que tôda essa preocupação com a gente?", pergunta um dos soldados em *Um Homem é um Homem*. E prossegue: "Um é a mesma coisa que nada. Nem se pode falar de menos de duzentos sujeitos de uma vez". Quanto à personalidade, como será possível acreditar nisso quando COPÉRNICO demonstrou "que o Homem não está no centro do Universo?" Embora BRECHT comungue a opinião de NIETZSCHE, de que COPÉRNICO baniu os deuses dos céus, êle canta não o *Übermensch*, mas o *Untermensch*, o homem sem possibilidades. E a sua concentração sôbre as limitações humanas mais insuperáveis, causa de seu conflito com a existência, leva-o a atacar não só o Deus dos cristãos, mas também o Deus dos românticos. Como diz em *Baal*, "o bom Deus, que através da ligação do canal urinário e do membro sexual deu bastante sinal de si, de uma vez para sempre".* Em resumo, o Deus da natureza. Engasgado no mesmo osso que se atravessa nas goelas de STRINDBERG, BRECHT não é capaz de engolir o fato de que o homem nasceu *inter faeces et urinas;* e o seu pronunciado excrementalismo torna-o ferozmente antagonista de tôdas as aspirações românticas. GLOTZT NICHT SO ROMANTISCH ("Não arregale os olhos tão romànticamente") diz o cartaz suspenso no cenário onde se desenrola a ação de *Tambores na Noite*, acompanhado de outro que assim reza: Jeder Mann Ist Der Best In Seiner Haut ("Cada homem sente-se melhor em sua própria pele"). Nesta fase de sua carreira e, provàvelmente, nela tôda, Brecht não pode convencer-se de que êste "animal de cheiro típico" é capaz de heroísmo, moralidade, liberdade ou qualquer coisa superior à cínica busca de suas próprias vantagens e sobrevivência. Em resumo, êle não deixa aberta qualquer via para o idealismo; o seu caminho é o do ataque negativo, de uma agressividade retumbante. Contudo, apesar de seu desprêzo pelo romantismo, em suas mais positivas formas, o temperamento romântico do próprio Brecht pode ser ainda surpreendido em seu ataque poético subjetivo, em sua implacável rebelião contra as condições confrangedoras da existência moderna.

---

* Os trechos transcritos de obras teatrais de BRECHT foram extraídos da obra *Teatro Completo de Bertolt Brecht,* em tradução de Ilse Losa, Ivete Centeno *et. al.* (Portugália Editôra, Lisboa, 1965) (*N. do T.*)

A revolta existencial de Brecht é melhor ilustrada em *Na Selva das Cidades* (*Im Dickicht der Städte*), sua terceira peça, concluída em 1923, quando Brecht mal completara vinte e cinco anos de idade. Obra que suscita uma extrema perplexidade, intrigante e, por vêzes, incoerente, tem sido freqüentemente rejeitada, num juízo precipitado, como uma experiência apenas secundária; mas, apesar de tôdas as suas dificuldades, constitui, sem dúvida alguma, realização de grande vulto de um poeta de gênio que nos massacra os nervos, ainda que esteja confundindo a nossa mente. Brecht atinge aí seu máximo frenético e diabólico, exibindo aquêle "prodigioso e racional desordenamento de todos os sentidos" que Rimbaud afirmava ser o cometimento especial dos visionários e profetas. A influência de Rimbaud, de fato, é inegável em tôda a peça, que incorpora longas citações de *Une Saison en Enfer* e até um conflito central que recorda as relações de Rimbaud com Verlaine. Contudo, em sua imagística de natureza extática, condicionada, audaciosa, a peça recorda mais *Woyzeck*, de Büchner, que também influencia seu tom, sua filosofia e, especialmente, sua forma: *Na Selva das Cidades* consiste em onze cenas, algumas extremamente breves, essencialmente desligadas, mas reunidas por uma única ação básica. As personagens atuam entre si sem uma aparente motivação de causa e efeito, como num sonho. Sua atmosfera, igualmente sugestiva de um sonho, está impregnada de um denso, áspero, opressivo brilho — os tons candentes e as iluminações sugestivas de uma febril alucinação.

A localização geral da peça é Chicago, no período entre 1912 e 1915. Com cada cena identificada por uma breve legenda (em suas primeiras obras, Brecht usava as legendas, principalmente, para fixar a localização), a ação transfere-se do bairro comercial para as favelas, para Chinatown e para as margens do lago Michigan. Entretanto, todos os cenários são míticos; a Chicago de Brecht, por exemplo, é um pôrto de mar e seus decrépitos bares e hotéis chineses parece terem saído dos filmes de Anna May Wong ou das novelas de Charlie Chan.[5] Brecht é fascinado por Chicago porque a cidade o impressiona como a arquetípica "cidade de ferro e imundície" (*The Jungle*, de Upton Sinclair, certamente influenciaria essa noção), fonte daquelas imagens predatórias que a metrópole de concreto sempre suscita em sua imaginação. O interêsse de Brecht nas cidades norte-americanas é também inspirado pela contextura mais grosseira da sociedade americana, suas misturas de tipos raciais, seu materialismo impudente, sua linguagem característica e cultura de *jazz*, e, especialmente, o seu amor ao esporte. A imagem central da peça, de fato (se descontarmos as numerosas imagens de selva), é uma metáfora do mundo do esporte: "A inexplicável luta de boxe entre dois homens".[6] E as onze cenas da peça representam os dez assaltos do combate, com uma cena extra dedicada ao vencedor, depois dos outros combatentes terem sido postos K.O.

---

[5] Esta técnica é típica da maioria das peças de Brecht. O seu sentido de lugar é completamente imaginativo. Com efeito, sua indiferença pela verossimilhança externa torna-o quase tão displicente quanto Shakespeare a respeito da geografia, pois o dramaturgo inglês também colocou um pôrto de mar num país interior (a Boêmia de *The Winter's Tale*). John Willett, em seu valioso compêndio *The Theatre of Bertolt Brecht* [*O Teatro de Brecht*, 1.º volume desta coleção "Teatro", tradução de Álvaro Cabral, Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1967. *N. do T.*], descreveu as fontes de Brecht para os seus cenários inglêses e americanos — sublinhando, a propósito, que o interêsse do autor na mitologia anglo-saxônica é gradualmente superado, à medida que sua carreira evolui, pelo interêsse na mitologia oriental. Contudo, quer Brecht localize suas peças na Luisiana, no Soho, na Finlândia, Chicago, Setsuã, Índia ou Cáucaso, o seu sentido de local é usualmente guiado menos pelo dicionário geográfico do que pelas novelas baratas, filmes e jornais. O próprio Brecht jamais se preocupou com os erros de probabilidade externa, estando mais interessado nas verdades evocadas pela ação. E criticar êsse aspecto, portanto, como Ronald Gray fêz em sua monografia *Bertolt Brecht*, é menosprezar uma das mais valiosas funções do *Verfremdungseffekt* — aquilo a que Brecht chamou "fazer o familiar estranho" [a tradução corrente da expressão alemã é "efeito de distanciamento" ou de "alheamento", bem conhecido entre os teatrólogos como o Efeito V. (*N. do T.*)

Os motivos dêsse conflito aparentemente gratuito têm servido de tema para algumas especulações. MARTIN ESSLIN, notando os paralelos RIMBAUD-VERLAINE, supõe uma relação homossexual entre os dois antagonistas de BRECHT; e ERIC BENTLEY, pormenorizando os empréstimos que BRECHT tomou de *A Roda*, a novela dinamarquesa de J. V. JENSEN sôbre assassínio e luta homossexual, concorda com ESSLIN — embora realce a natureza sadomasoquista do combate. O próprio BRECHT não se define claramente. Em seu prefácio, tenta desencorajar qualquer especulação sôbre os motivos, instando com o espectador para que se concentre noutras matérias: "Não torturem vossos cérebros para descobrir os motivos desta luta, mas observem as apostas humanas, julguem sem preconceitos o estilo de cada participante e dirijam o vosso interêsse para o final". E perto da conclusão da peça, um dos antagonistas também parece rechaçar uma base puramente sexual para o seu comportamento: "Eu queria a luta de boxe. Não o duelo físico, mas o espiritual". Há, sem dúvida, fortes acentos homo-eróticos na peça e, como de costume em BRECHT, o sadismo e o masoquismo desempenham seus papéis. Porém, mais importantes do que os aspectos psicológicos da obra são os filosóficos; e, no meu exame, partirei do princípio de que o conflito entre as personagens centrais é menos físico do que metafísico. O tema de *Na Selva das Cidades* é a impossibilidade de estabelecer-se um contato permanente entre sêres humanos — não só o contato sexual, mas também social, oral e espiritual.

Contudo, antes de discutirmos êsse tema, a própria peça necessita ser exposta e interpretada, pois é extremamente tortuosa e altamente hipotética. A cena de abertura, que tem lugar numa biblioteca de aluguel, dá início ao conflito, entre o comerciante malaio de cinqüenta e um anos, chamado Shlink, e o jovem bibliotecário, George Garga. Com a desculpa de querer comprar um livro, Shlink oferece dinheiro a Garga para que dê sua opinião a respeito de um livro de estórias de mistério. Mas, se bem que Garga esteja disposto a dar gratuitamente suas opiniões — ou a vender a Shlink as opiniões de "J. V. Jensen e de Arthur Rimbaud"[7] — recusa-se, absolutamente, a fazer de sua própria inteligência um objeto de transação. Na realidade, a oferta de Shlink foi cuidadosamente calculada para provocar o combate. Garga está sem dinheiro e sua família morre de fome; mas êle preservou, de algum modo, a sua romântica insistência na liberdade pessoal. Tal como BRECHT, que foi "das negras florestas" para "as cidades de concreto", Garga veio das vastas planícies para Chicago; seu amor à liberdade está ìntimamente associado às suas origens naturais. Vender uma opinião é converter-se em coisa comprada; e assim, enquanto Shlink contìnuamente eleva sua oferta, Garga vai ficando cada vez mais enfurecido e humilhado.

---

[6] A palavra de BRECHT é *Ringkampf*, que tanto pode servir para luta de boxe como para luta livre. A palavra parece ter ambos os sentidos para BRECHT, uma vez que a imagem varia durante tôda a peça.

Como BRECHT já pressupõe a determinação total da moderna vida citadina pela necessidade econômica, o idealismo romântico de Garga é o seu calcanhar de Aquiles — e Shlink trata de espicaçá-lo e instigá-lo. Quando Garga anuncia: "Posso dar-me ao luxo de opiniões", Shlink pergunta, càusticamente: "Você descende de uma família de milionários transatlânticos?" "Que você continue a ter opiniões só demonstra o seu fracasso em compreender a vida", afirma Skinny, o homem de confiança de Shlink, e êste acrescenta: "Queira fazer o favor de observar como as coisas estão correndo neste planêta, e venda". Garga acha-se impotente, perante as "agressões" de Shlink. Embora reconheça a vulnerabilidade do idealista romântico na selva da cidade ("Crescemos nas planícies... aqui estamos em leilão"), recusa-se teimosamente a ser "uma prostituta". E Shlink, radiante por ter encontrado um verdadeiro "lutador" dá início à luta "fazendo estremecer o ringue". Primeiro, arranja as coisas de maneira que a namorada de Garga, Jane Larry, se converta numa prostituta, por meio de outro dos seus capangas. E depois consegue que Garga seja despedido: "A sua segurança econômica! Olhe para o ringue de boxe! Está tremendo todo!" Forçado à ação, contra sua vontade, Garga começa a citar RIMBAUD, rasga as roupas que vestia e corre para as ruas, implorando ainda a sua liberdade. Está preparado para sacrificar tudo em defesa de sua independência pessoal. E assim é travada a luta.

---

[7] É esta a maneira como BRECHT insinua, astutamente, as suas fontes materiais para a peça. BRECHT, que foi acusado de plágio depois de *A Ópera dos Três Vinténs,* rouba bastante, como todos os grandes poetas, adaptando seus roubos aos seus propósitos pessoais. Mas, habitualmente, arranja maneira de citar sua fonte nalgum ponto do drama. Um típico exemplo é *Arturo Ui,* cujo prólogo compara o protagonista com Ricardo III, evidentemente, em preparação para a cena posterior entre Arturo e Betty Dullfeet, que BRECHT adaptou da côrte que Ricardo faz à Lady Anne.

A fim de recuperar sua liberdade, Garga deve, portanto, destruir o seu oponente — um ato que Shlink, que deseja ser destruído, argutamente previra. "Quando eu soube de seus hábitos", diz êle a Garga, "pensei: aí está um bom lutador" — pois Shlink sabe que Garga é um homem sem limites, um romântico que não hesitará perante obstáculo algum para manter inviolado o seu eu. Para ajudar à sua própria destruição e igualar as probabilidades, Shlink deixa-se escravizar por Garga: "De hoje em diante, Garga, coloco o meu destino em suas mãos... De hoje em diante, sou uma criatura sua... Meus sentimentos serão dedicados ùnicamente a você. E você será mau". Garga aproveita essa vantagem para engendrar e planejar a queda de Shlink, primeiro ao acaso, depois mais argutamente: derramando tinta sôbre a sua escrita contábil, fazendo-o contratar uma transação fraudulenta de madeiras, despedindo seus empregados, fechando-lhe a casa de negócios. Quando entra um homem do Exército da Salvação, solicitando esmola, Garga entrega-lhe valôres de Shlink — sob a condição de que êle permita ao malaio que lhe cuspa na cara. Brutalidade e violência começam a participar no combate. "Você queria uma vida nas campinas", diz Garga ao seu oponente, "e poderá tê-la". Mas quando a luta começa a esquentar, Garga decide abandonar o ringue e embarcar para Taiti.

A decisão de Garga — que em breve será anulada — baseia-se em sua crescente noção de que a liberdade por que está *lutando* é uma quimera:

> Não somos livres. Começa com o café da manhã, com açoites se nos portarmos como idiotas. E as lágrimas da mãe salgam a sopa dos filhos, o suor dela é que lava as camisas dêles. E só há segurança até que se instale o período glacial, e as raízes se prendam no coração. E quando um homem chega a adulto, e quer fazer alguma coisa, e dar-lhe tudo, descobre que já está pago para isso, iniciado, certificado e vendido por bom preço. E não é livre para desistir.

A compreensão por Garga de que tôdas as ações humanas são limitadas e determinadas — pelo condicionamento infantil, necessidade econômica, vinculação metafísica e o desejo de segurança filial — não é o bastante para fazê-lo abandonar a luta. Mas fá-lo recorrer a táticas menos heróicas. Quando Shlink surge para trabalhar como um *coolie* para a família de Garga, e a irmã dêste, Marie, se apaixona por êle, Garga altera o curso do conflito, impondo a irmã ao renitente malaio. E êsse ato, por seu turno, força Marie, desesperada pela indiferença de Shlink, a uma vida de prostituição.

É nas cenas frias, sem amor, entre Shlink e Marie que as motivações do malaio começam a emergir. O desejo masoquista de dor e, finalmente, de aniquilamento, por parte de Shlink, é o resultado de uma "doença" que êle contraiu durante a sua mocidade, passada a bordo dos juncos do rio Amarelo, onde a lei da vida era a tortura, e a pele do homem ficava tão espêssa que só as mais violentas sondagens conseguiam perfurá-la. Garga foi alugado para ser o seu algoz, "para encher minha bôca de um pouco de repugnância ou podridão, para que eu sinta o gôsto da morte em minha língua". Pois só através da tortura, nojo e morte, Shlink será capaz de sentir. Garga luta cegamente. Mas também êle está aprendendo "como é difícil ferir um homem! E destruí-lo, quase impossível!... Vejamos êste nosso mundo, de uma ponta à outra. Encontraremos dez pessoas más e, contudo, nem uma só ação má. O homem só é destruído pelas causas triviais". Em seu esfôrço para perpetrar uma ação realmente má — penetrar no esconderijo blindado de Shlink — Garga utiliza estratagemas cada vez mais desesperados. Tendo prostituído sua irmã, casa-se com Jane Larry, agora uma alcoólatra e prostituta também. E, por fim, quando a fraude do negócio de madeiras de Shlink é descoberta, Garga decide pôr a culpa em si próprio e vai para a prisão.

A pena de três anos imposta a Garga resulta no completo descalabro de sua família. Mas cada golpe é um golpe contra seu "infernal marido", Shlink. Pois no dia de sua soltura do cárcere, a polícia abre uma carta de Garga, acusando Shlink dos vários crimes que Garga o forçara a cometer: a sedução de sua irmã, a perseguição de sua mulher, a destruição de sua família, o insulto ao salvacionista e, finalmente, sua própria prisão injusta. Em vez de executar êle próprio Shlink, Garga entregou assim o homem amarelo à populaça branca que se apresta para linchá-lo. Na metáfora do combate de boxe, foi êsse um golpe bastante baixo; Chicago está jogando a toalha; e os associados de Shlink começam a fazer a contagem fatal. Mas outro dos acólitos de Shlink, Worm, logo nos recorda a horrível durabilidade da vida humana: "Um homem não é liquidado de uma vez, mas, pelo menos, de umas cem vêzes para cima. Cada homem tem possibilidades demais". Isto é ainda corroborado pela cômica tentativa de suicídio do salvacionista — agora desonrado e consumido pelo nojo de si mesmo. Após ler uma lista de uísques, enquanto uma vitrola caça-níqueis toca a "Ave-Maria" (um perfeito exemplo da ironia blasfema de Brecht), desfecha um tiro no pescoço, proferindo as últimas palavras famosas de Frederico, o Grande. Mas a bala passa longe do alvo e causa apenas um ligeiro ferimento na carne. Também êle "tem uma pele demasiado espêssa" para um fim satisfatório e decente.

Shlink, pendurado na corda, pede a Garga que cumpra a sua promessa e acabe com êle pessoalmente. E a décima cena (o último assalto do combate) tem lugar numa tenda abandonada da estrada de ferro, onde Garga, como Judas, passa as três últimas semanas com a sua vítima sacrifical.[8] Aí, Shlink expressa seu amor por Garga e, cheio do mais sombrio desespêro, explica os sintomas de sua "doença", a pavorosa solidão que sofreu durante quarenta anos. Agora, no final, caiu vítima da "mania negra dêste planêta — a mania de contato", a ser alcançado "através da inimizade", a forma romântica de amor. Mas até essa final vontade de vida fracassou:

> A interminável solidão do homem transforma a própria inimizade num objetivo inatingível... Tenho observado os animais. O amor — o calor resultante da aproximação dos corpos — é a nossa única mercê na escuridão. Mas a união dos órgãos é a única união e jamais pode fechar o abismo da fala. Entretanto, andam juntos para gerar novos sêres que possam ficar ao lado dêles, em sua inconsolável solidão. E as gerações olham friamente, nos olhos uns dos outros... A selva! Eis donde o homem proveio. Peludo, com os dentes de um macaco, boas feras que sabiam como viver, tudo era tão fácil que simplesmente se despedaçavam uns aos outros.

Nesta bela e pavorosa fala, BRECHT combina o sentido de anarquia, de caos, de isolamento da natureza, de BÜCHNER, com a percepção do homem como animal selvagem, de WEDEKIND e STRINDBERG. Mas BRECHT nega até aquela possibilidade de uma morte decente que encontramos em *Woyzeck;* nega o êxtase através da crueldade que sugere *Erdgeist* e *Senhorita Júlia*. Na selva das cidades, o esconderijo do homem acumulou tantas camadas de pele defensiva que até o contato entre feras, de poderosas garras, deixou de ser viável: "Sim, tão terrível é o isolamento que nem há sequer uma luta".[9]

---

[8] BRECHT, de fato, salpicou esta peça com uma série de irônicos paralelos cristãos. Shlink, o negociante de madeiras oriental, por exemplo, tem a intenção de recordar-nos Jesus Cristo, o carpinteiro de Nazaré; Marie é uma versão moderna de Maria Madalena; e Worm, que repudia Shlink quando chega a multidão linchadora é, evidentemente, Pedro negando Cristo. As imagens religiosas ocorrem com enorme freqüência em tôda a obra de BRECHT; em *A Ópera dos Três Vinténs,* a relação Cristo-Judas é explorada de nôvo, pois aí Ginny Jenny atraiçoa Macheath com um beijo, numa quinta-feira.

Contudo, Garga desvia o rosto dêsse abismo niilista. Tendo perdido o interêsse na "ação metafísica" de Shlink, decidiu escapar com sua "vida nua". Para êle, a sobrevivência tornou-se o *summum bonum* — "uma vida nua é melhor do que qualquer outra vida". O curso do combate ensinou-lhe que o final de tais lutas é sempre o mesmo: "O homem mais jovem ganha... o velho rende-se ao môço, assim é a seleção natural... Não tem importância ser o mais forte, mas ser o que vive". Esta conclusão darwinista significa que a última bôlha de idealismo de Garga se evaporou. Aceitando o determinismo, abandonando sua crença na liberdade, transformou-se num contemporizador cínico, enveredando pelo caminho mais próximo. E gera o desprêzo instantâneo de Shlink: "Essa atitude mostra que você é indigno de ser meu adversário... Você não é mais que um pugilista contratado! Um caixeiro bêbedo! Um idealista que não é capaz de distinguir uma perna da outra, um coisa-nenhuma!" Mas Garga não se comove. Idealismo, heroísmo, individualismo, liberdade, combate significativo... tudo são "palavras, num planêta que nem sequer está no centro do mundo". E abandonando o ringue, leva sua "carne viva para as chuvas gélidas", enquanto Shlink — pôsto K.O. — cai no chão. Para Shlink, só lhe resta acabar consigo; e comete haraquiri, o rugido da populaça soando a seus ouvidos, após uma explosão de prosa realista. Quanto a Garga, sobrevive. Na última cena, vendeu o negócio de Shlink (em conjunto com o seu pai e irmã) e com os proventos prepara-se para ingressar na selva de Nova York. Aceitando as conseqüências de viver num planêta de segunda ordem, voltou as costas, para sempre, ao romantismo das vastas planícies. Repudiou sua necessidade combativa de opiniões pessoais; sua paixão consumiu-se; nunca mais lutará. Mas ainda quando segura em suas mãos o prêmio monetário, êle reflete, com uma ponta de nostalgia, sôbre os conflitos do passado: "Estar só é uma boa coisa. O caos extinguiu-se agora. Foi o melhor tempo".

---

[9] Existem semelhanças notáveis entre esta fala e as linhas iniciais de *A Morte de Danton*, de BÜCHNER, em que Danton diz à espôsa: "Pouco sabemos a respeito um do outro. Somos criaturas de pele espêssa que estendemos as mãos um para o outro, mas isso nada significa — couro esfregando contra couro — estamos muito sós... Será que nos conhecemos? Teríamos de abrir os nossos crânios e arrastar para fora, pelo rabo, os pensamentos um do outro".

As conclusões filosóficas dessa obra são demasiado lúgubres para sustentarem um artista por muito tempo — nada existe no niilismo suicida de Shlink que inspire o processo de criação — e assim não é surpreendente que, alguns anos mais tarde, em 1927 ou 1928, BRECHT comece a receber instrução no marxista Colégio do Trabalhador, em Berlim. A decisão de BRECHT está claramente antecipada na evolução de Garga, pois que, à semelhança do seu herói semi-autobiográfico, BRECHT repudiou a busca de identidade e a necessidade de opiniões pessoais; como Garga, está seguindo, embora de maneira um pouco menos cínica, o caminho de sua própria sobrevivência. Se o individualismo subjetivo conduz ao caos, então a consciência subjetiva deve ser eliminada; se a rebelião pessoal conduz à loucura, então devemos aprender a conformarmo-nos. Para BRECHT, a saída do desespêro existencial apresenta-se no caminho ideológico do comunismo. "Não a loucura", como BRECHT a caracteriza em "A Mãe" (*Die Mutter*), "mas o fim da loucura... não o caos, mas a ordem".

Em *Na Selva das Cidades* é poderosamente sugerida a loucura que BRECHT percebe na natureza e o caos que pressente no universo; e é certamente verdade, como MARTIN ESSLIN observa, que o comunismo "dissolveu o pesadelo de absurdo" para o dramaturgo e "dissipou o sentimento opressivo de que a vida era governada por vastas fôrças impessoais". Por outro lado, a peça também sugere que a anarquia por êle descrita é projetada do íntimo e as agressões de suas personagens centrais constituem um elemento crucial de sua própria natureza. Portanto, a sua atração para o comunismo também pode ser atribuída ao fato de oferecer um sistema de regimentação, uma forma de contrôle racional sôbre o seu aterrador individualismo e assustadora subjetividade. Em resumo, o desejo de passividade de BRECHT promana do seu mêdo de atividade. E a sua fúria de ordem é, realmente, um prolongamento do seu desejo de vogar ao sabor da maré, pois o comunismo representa uma maré com uma direção significativa. Como LION FEUCHTWANGER observou, numa biografia romanceada do autor, BRECHT "sofreu realmente por causa de sua personalidade. Queria fugir dela, queria ser apenas um átomo entre muitos", acrescentando mais adiante a interessante reflexão de que BRECHT era "singularmente deficiente em instintos sociais". Para um indivíduo de tal natureza, o comunismo podia ser o credo ideal, visto conjugar a rebelião anti-social com a promessa de uma verdadeira comunidade — e, mais importante ainda, porque incentiva a fuga da personalidade, oferecendo a mais impessoal e renunciadora disciplina, desde o cristianismo primitivo.

A minha sugestão é que BRECHT reagiu tão àvidamente à disciplina comunista quanto ao dogma do comunismo; há algo quase religioso em tôrno de sua devoção ao seu nôvo credo. À semelhança da maioria dos recém-convertidos, o seu fanatismo começa por exceder o dos ortodoxos; usando "ciência" e "razão" como palavras rituais, entrega-se à ideologia como se fôsse teologia e ingressa na política como se fôsse uma ordem monástica. O pendor monacal de BRECHT está expresso não só na nova simplicidade de sua poesia, que se revela mais funcional e coesa, mas em quase todos os aspectos da sua conduta. Começa usando um simples uniforme de operário como se fôsse um hábito de monge; corta o cabelo muito rente; seu ambiente torna-se mais severo, mais austero; e sua vida privada mais ascética. E, mais importante que todo o resto, começa a insistir na completa extinção da personalidade, acompanhada pela obediência total a uma ordem superior. Como ESSLIN notou, a palavra *Einverständnis* (obediência ou consentimento) começa a aparecer como um *leitmotiv* em tôda a sua obra, especialmente naquelas cinco "Peças Didáticas" (*Lehrstücke*) que escreveu, em rápida sucessão, de 1928 a 1930. Algumas dessas peças, de fato, preocupam-se inteiramente com o ensino da obediência a um indivíduo rebelde, atingindo seu ponto alto no momento em que a figura-central renuncia aos seus sentimentos pessoais, denuncia a sua insubordinação e aceita a sentença de morte imposta por seus juízes. Em *A Decisão* (*Die Massnahme*), por exemplo, um simpático Jovem Camarada, tendo permitido que a sua aversão à injustiça pusesse em perigo a missão de seus colegas agitadores, é instruído sôbre os perigos da rebelião individual e das reações instintivas, e acaba dando o consentimento à sua própria liquidação. Tem sido observado que a rígida ortodoxia de semelhante peça constitui, provàvelmente, mais um embaraço do que um serviço para a causa comunista; e, sob pressão do Partido, BRECHT retirou *A Decisão* de cena, comentando que ninguém poderia aprender coisa alguma na peça, exceto o ator que desempenha o Jovem Camarada. Por outra parte, cresce a suspeita de que BRECHT escreve tais obras menos para esclarecimento de outros ideólogos do que como medida de autodisciplina. O Jovem Camarada, provàvelmente, é o próprio BRECHT; as qualidades subjetivas, instintivas e individuais que tenta punir são as suas. Mesmo no ato de celebrar a impessoalidade e a obediência, BRECHT é capaz de trair seus conflitos pessoais, continuando a ser, inadvertidamente, o herói de sua própria obra. Em sua qualidade áspera e fascinante, as peças de agitação e propaganda de BRECHT parecem-se sempre com os recitativos devocionais de um noviciado, fazendo penitência por um pecado recorrente. Nos seus esforços para evitar êsse pecado, BRECHT tenta aplicar o cilício da razão e do contrôle às paixões desobedientes. Mas a sua anarquia subjetiva nunca é inteiramente subjugada, e o seu período de aprendizagem jamais chega, na realidade, a um fim.

Portanto, o comunismo de BRECHT é menos um substituto para o seu anterior neo-romantismo do que uma camada sobreposta neste; a sua ideologia racional emerge como réplica ao seu irracionalismo e desespêro. A nova obediência de BRECHT permite-lhe funcionar como artista, mas as suas soluções políticas são afeiçoadas a problemas essencialmente metafísicos. É certo que os pressupostos de BRECHT são agora mais esperançosos e otimistas. Onde êle outrora identificava o mal com o destino e supunha que era algo imutável, agora a identificação faz-se com a sociedade burguesa e parte do princípio de que ela é transformável. "Segundo os antigos", escreveu êle em suas notas para uma adaptação da *Antígona*, de SÓFOCLES (1948), "o homem é impotente, perante os desígnios do destino". Na adaptação de BERTOLT BRECHT, "o destino do homem está nas mãos do próprio homem". Sua angustiante crença na ciência darwinista (seleção natural e determinismo) foi substituída por uma crença afirmativa na ciência marxista (guerra de classes e revolução); seus sentimentos pessimistas sôbre o futuro do indivíduo deram lugar a sentimentos mais otimistas sôbre o futuro da coletividade. As interpretações sociológicas tornaram-se mais importantes que as biológicas; predominam as explicações materialistas; e, em vez de achar que tudo é governado pelo instinto cego, BRECHT começa a revelar maior fé na razão e na vontade. Contudo, sejam quais forem suas esperanças no futuro, BRECHT continua a focalizar os aspectos mais sombrios da realidade presente. Conquanto recuse chegar a conclusões trágicas, está ainda ocupado, primordialmente, com as condições trágicas. A deterioração humana pode ser agora atribuída ao sistema social, mas a podridão ainda atrai seus olhares, ainda que lhe dê agora o nome de "capitalismo".[10] Quanto ao meio natural, BRECHT acredita agora que "a ciência está apta a transformar a natureza em tal medida que o mundo acabará parecendo quase habitável" (o "quase" é significativo); mas ainda considera o homem vítima do mundo externo — ainda perdido no vazio do universo de COPÉRNICO.[11]

Contudo, as personagens de BRECHT são também agora vítimas de uma sociedade cruel. Como seria de esperar, sua orientação marxista coloca os problemas econômico-sociais no centro de sua arte. O rebelde contra o caos da natureza converteu-se num rebelde contra o sistema social. E enquanto a sua revolta existencial mergulhava as raízes na tradição neo-romântica alemã, sua revolta social é influenciada por um grupo mais internacional de escritores; refiro-me não só aos dialéticos comunistas, mas também aos dramaturgos pré-marxistas e pós-marxistas, numa tradição jonsoniana: BEN JONson, William Wycherly, John Gay, Henri Becque, Henrik Ibsen e (em menor grau) Bernard Shaw.

---

[10] MAX FRISCH — amigo e discípulo de BRECHT — mostra-nos inadvertidamente, em suas "Recordações de Brecht", como a decadência e a política se conjugam agora na mente de BRECHT: "BRECHT... apóia-se de encontro à balaustrada um tanto decrépita, enquanto fuma um charuto. É a decrepitude, a podridão, que mais o interessa: faz uma piada sôbre o capitalismo" (*Tulane Drama Review*, outono de 1961, pág. 35).

[11] O vazio cósmico ainda obceca BRECHT em 1939. Em *Galileu*, um monge tenta fazer o astrônomo compreender como a sua descoberta irá afetar a humanidade: "Como iriam as pessoas aceitar, se eu lhes dissesse que estão empoleiradas num pedregulho, girando incessantemente no espaço vazio, em tôrno de uma estrêla de segunda categoria?"

Entretanto, mesmo neste aspecto podemos observar que Brecht não alterou muito seus antigos pressupostos e, outrossim, assimilou-os numa nova estrutura intelectual. Na verdade, entre o dramaturgo neo-romântico e o satirista jonsoniano há um importante ponto de acôrdo: o de que o homem (para usar um adágio da Renascença) é o lôbo do homem. Se a natureza é uma selva para Büchner, Wedekind e o Brecht dos primeiros tempos, para Jonson, Becque, Ibsen e o Brecht das últimas fases é uma sociedade que abriga os animais selvagens; em *Volpone* e *Os Abutres*, de fato, cada autor usa imagens animais para sugerir o parentesco dos sêres humanos com criaturas tão rapaces quanto o falcão, o corvo, a môsca e a rapôsa, todos arrebatando os ossos dos outros, numa orgia de cobiça e posse. "Leões, lôbos e abutres não vivem em manadas, tropas e rebanhos", observa Lockit numa importante obra que serviu de fonte a Brecht, *A Ópera dos Mendigos*. "De todos os animais de rapina, o homem é o único sociável." John Gay leva-nos em excursão por essa selva social, expondo bem humoradamente a universalidade da venalidade humana; Wycherly e os dramaturgos da Restauração descrevem o homem como um bandido hobbesiano, pilhando e seduzindo sem violar sequer as regras do contrato social; e as peças sociais de Ibsen põem em contraste os motivos egoístas dos homens gananciosos, sedentos de poder, com as suas falsas pretensões de altruísmo e grandiosos ideais morais. Êsses autores, geralmente, parecem-se com Marx na crítica *negativa* da sociedade. Com efeito, se silenciam a respeito da perfectabilidade do homem, da luta de classes e da sociedade sem classes, todos êles visualizam, porém, um mundo dominado pelo determinismo econômico, em que o verdadeiro deus do homem é Plutão, o deus do ouro.

O próprio Brecht parece ser mais sensível ao aspecto crítico que ao utópico de Marx — pelo menos, em suas peças. Interpretando a vida como estando dominada pela busca de alimento e sêde de dinheiro (Brecht precisava do dinheiro e alimento para substituir o sexo e o poder como temas centrais de sua dramaturgia), concebe igualmente o homem como uma agressiva fera, uma ave de rapina, que engorda à custa da carne de suas vítimas derrubadas. "O que mantém um homem vivo?" — pergunta Peachum, numa canção de *A Ópera dos Três Vinténs* — "Viver à custa de outros... triturando, escravizando, derrotando, espancando, enganando, devorando algum outro homem". "O homem não ajuda o homem", conclui o Côro na *Peça Didática de Baden: Do Consentimento*. E em *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny*, o herói, Jimmy Mahoney, é obrigado a aprender que o único crime capital é a falta de dinheiro. Em *Santa Joana dos Matadouros*, os sêres humanos são vendidos na Bôlsa de Mercadorias, como se fôssem gado. "Oh, matança eterna!", grita o sentimental plutocrata, Mauler. "Hoje em dia, as coisas não são diferentes da pré-história, quando abriam as cabeças uns aos outros com barras de ferro!" A vida continua "com um homem arrancando friamente a pele de outro homem" e até a pessoa virtuosa tem de tornar-se "lôbo", suprimindo todos os impulsos gentis a fim de sobreviver. A inexaurível galeria brechtiana de ladrões, trapaceiros, soldados, prostitutas, madames de bordel, *gangsters*, senhorios, nazistas e homens de negócios forma a população de um bestiário humano, ocultando por trás de seus encantadores sorrisos os dentes afiados do tubarão. Pois, quer semelhantes às feras do drama neo-romântico ou aos embusteiros oportunistas da sátira jonsoniana, êles são amplamente dominados pelo apetite animal, sendo o mundo ùnicamente regulado por uma moralidade de selva.

Por outra parte, a orientação comunista de BRECHT torna-o ambivalente sôbre qual a faculdade humana que gera o mal, pois nesse ponto conflitam as concepções de sua dupla herança. As personagens do drama neo-romântico — Woyzeck, de BÜCHNER, Lulu, de WEDEKIND, Laura, de STRINDBERG — são normalmente impelidas pelo inconsciente, ao passo que as do drama satírico — Volpone, de JONSON, Macheath, de GAY, o Senhor Tessier, de BECQUE — seguem geralmente o rumo de seus interêsses "racionais", imunes a todos os impulsos que não sejam a ganância e a cobiça. As primeiras personagens de BRECHT, como vimos, estão claramente à mercê de impulsos anárquicos, mas suas personagens ulteriores parecem alternar entre o caos emocional e o contrôle racional, dominadas por e dominando, intermitentemente, os ímpetos instintivos de suas naturezas respectivas. Muitos críticos, nomeadamente ESSLIN, comentaram a respeito do onipresente conflito brechtiano entre razão e instinto, tal como aparece personificado em personagens de duplo caráter: Shen Te e Shui Ta em *A Alma Boa de Setsuã;* as duas Annas em *Os Sete Pecados Mortais;* Puntila ébrio e Puntila sóbrio em *O Senhor Puntila e Seu Criado Matti*. Mas, num certo sentido, tôdas as personagens brechtianas mais recentes estão divididas, hesitando entre razão e instinto, tão aturdidas quanto os heróis clássicos, ao vacilarem entre amor e dever. Êsses conflitos sugerem algumas das contradições inerentes à dupla revolta de BRECHT. Como marxista, BRECHT está convencido de que a sociedade se baseia no egoísmo racional e acredita que um uso mais desinteressado e altruísta da razão dará origem a um homem mais perfeito e um mundo mais benevolente. Contudo, como rebelde existencial, suas dúvidas são maiores sôbre o poder da razão humana; e os seus próprios vestígios anarquistas forçam-no a tratar com a ferocidade dos instintos e a irracionalidade da vida — em suma, com a *im*perfectabilidade.

Vejamos o seu tratamento ambivalente do conflito central. No nível social-objetivo de suas peças, BRECHT estabelece uma nítida moral: Os instintos do homem são salutares, compassivos, amáveis e corteses, mas, numa sociedade competitiva, êle tem de suprimir êsses sentimentos naturais, exercendo o egoísmo racional para sobreviver. A emocional Ana de *Os Sete Pecados Mortais,* por exemplo, só pode construir sua *kleine haus' im Louisiana* [sua casinha na Luisiana. *N. do T.*] esmagando sua decência e caridade impulsivas (identificadas com os "pecados" cristãos) e seguindo os conselhos práticos de sua irmã racionalista; a terna Shen Te só é salva da falência pela intervenção de sua impassível e fria *alter ego,* Shui Ta. Como o desinterêsse altruísta acontece natural e instintivamente, o egoísmo é uma disciplina extremamente difícil. "Terrível é a tentação da bondade", observa o Narrador em *O Círculo de Giz Caucasiano,* enquanto BRECHT, num poema, observando as veias intumescidas de um demônio japonês, reflete: "Que enorme esfôrço para ser mau!" Não obstante, a natureza do sistema requer que o homem suprima seus sentimentos fraternos e cuide realìsticamente de si próprio. "Pois quando os pés estão descalços e a barriga vazia", dizem os versos de "O Fortificante Efeito do Dinheiro", "o amor à virtude sempre se transforma em cobiça". Ou, como diz Peachum: "Nós seríamos bons, não grosseiros e cruéis/Mas assim não querem as circunstâncias que seja". O homem é bom, o sistema é mau; logo, conformem-se com o sistema ou transformem o mundo.[12]

Isso é o marxista BRECHT falando... mas o luterano BRECHT é muito menos otimista a respeito das propriedades salutares do instinto humano. Pois ainda que BRECHT insista em que o homem deve comer, antes de poder tornar-se num ser moral, nem sempre é capaz de disfarçar o fato de que o processo de ingestão o enche de certa repulsa. *Das Fressen*, uma das mais importantes atividades no drama brechtiano, invariàvelmente parece um ato bastante repelente, quando o apresenta no palco. (ERIC BENTLEY, que notou isso, também observa que "a palavra de BRECHT, tanto para os divertimentos comerciais como para a sensual, a elevada arte inibidora de pensamento e ação da nossa era, foi só uma: culinária".) Certamente, a gula de Ana, a sua fome de caranguejo, costeletas de porco, milho doce e galinha, é descrita como o menos atraente de seus "saudáveis" instintos; o apetite voraz de Galileu, como BRECHT nos diz em *O Pequeno Organon*, é a explicação para a sua frouxidão moral; e Jakob Schmidt, em *Mahagonny*, glutão a tal ponto que quer devorar-se a si próprio, morre depois de ter atulhado o estômago com três vitelos inteiros. Não só *das Fressen* é acompanhada de uma sugestão de náusea, mas *die Liebe* também; o mais freqüente é que os amantes de BRECHT sejam, meramente, devassos e prostitutas. Objetivamente, BRECHT poderá associar o instinto e a virtude; subjetivamente, identifica-o com o apetite — e, geralmente, um apetite de espécie aviltante. Uma fétida sensualidade de estufa perpassa em tôda a obra de BRECHT. E, em lugar de heróis marxistas positivos, tipos amorais e esfaimados como Baal continuam a dominar suas peças, vistos ainda através do hediondo prisma excrementício. Em resumo, BRECHT continua inconscientemente convencido de que o homem é uma criatura comendo numa latrina. E tantas vêzes quantas o instinto redunda em bancarrota econômica, redunda também em falência espiritual — decadência e morte. Em *Mahagonny*, por exemplo, Jimmy Mahoney abre a cidade à licenciosidade total, depois de um tufão. A sua divisa (como a do Abade de Thélème, de RABELAIS) passa a ser *Du Darfst* (Faça o que quiser). Mas depois de se abandonar ao ávido consumo de alimentos, sexo, esporte e uísque, Mahoney descobre que os seus apetites levaram-no à ruína. Pollticamente, BRECHT pode condenar os instintos desenfreados como uma característica anti-social ("A vida sexual", escreve em suas notas para *A Ópera dos Três Vinténs*, "está em contradição com a vida social"); psicològicamente, talvez represente o seu próprio e irredimível defeito, o principal componente de sua natureza contìnuamente anárquica.[13]

---

[12] BRECHT tenta, àrduamente, manter a coerência ideológica de sua posição, mesmo à custa de tornar o seu mais odiado inimigo, Hitler, melhor do que realmente era. Em *Arturo Ui* (1941), Hitler é caracterizado como um *gangster* falido, cômico, empurrado para o poder pelos homens de negócios a fim de que êle lhes proteja seus interêsses financeiros. Por causa de sua interpretação inflexìvelmente econômica da ascensão do totalitarismo, BRECHT esqueceu-se de abordar a loucura, a crueldade ou a maldade de Hitler, nem faz qualquer referência ao seu anti-semitismo virulento. É digno de nota que um escritor que foi capaz de imaginar a mentalidade nazista antes dela ter sido criada viesse a revelar-se tão inadequado perante a coisa real.

A ambivalência de BRECHT explica o poder e contextura dialética de sua obra. Através do choque de opostos, o seu *Widersprüchsgeist* (espírito contraditório), como êle lhe chamava, está apto a encontrar sua expressão complexa. Incapaz de resolver suas contradições, BRECHT não consegue criar uma ideologia política isenta de ambigüidades, um lapso pelo qual, curiosamente, é censurado por HERBERT LUETHY ("Jamais BRECHT foi capaz de indicar, ainda que pela mais simples imagem ou símbolo poético, como se pareceria realmente o mundo pelo qual êle fazia tanta agitação"). Contudo, o seu fracasso em ser um ideologista utópico é o seu triunfo como poeta dramático; como todos os grandes dramaturgos rebeldes, BRECHT extrai o seu poder do choque da tese e antítese, contornando sempre uma ilusória síntese harmoniosa. Quer BRECHT esteja examinando o conflito de razão e instinto, vício e virtude, covardia e heroísmo, adaptação e revolta, ciência e religião, marxismo e neo-romantismo, êle concentra-se quase invariàvelmente na oposição, em lugar da resolução de seus têrmos; e sugere até, como nestes versos finais de *Santa Joana dos Matadouros,* que a vida é boa *porque* não está solucionada:

---

[13] Em seu capítulo sôbre BRECHT, em *Metatheatre*, LIONEL ABEL tenta descobrir alguma "definida, inequívoca convicção" no dramaturgo, e conclui que a encontrou em sua "adoração do corpo": "O que BRECHT afirmava era o corpo, o corpo humano em todo o seu calor, sua fraqueza, sua suscetibilidade, seus apetites, o corpo humano em seus anseios e seus pensamentos". Há bastante verdade superficial neste comentário para disfarçar sua inexatidão essencial. Mas com que custo BRECHT adquiriu essa "consistência" que ABEL exige do poeta dramático? ABEL afasta os destroços da ambigüidade de BRECHT, ignorando todo o movimento subterrâneo do seu pensamento.

Humanidade! Moram duas almas
Em teu seio!
Não ponhas de parte nenhuma delas:
Viver com ambas é melhor!
Ser despedaçado com incessante cuidado!
Ser dois em um! Estar aqui, estar ali!
Sustentar o inferior, sustentar o superior...
Sustentar o generoso, sustentar o furtivo...
Sustentar o par!

Mesmo aqui, o conteúdo da declaração está sendo diluído pelo seu tom — o trecho é um arremêdo burlesco do *Fausto,* de GOETHE. BRECHT parece constitucionalmente incapaz de criar uma idéia positiva sem a solapar de algum modo. Fazendo da paródia um elemento crucial de sua arte, descobre a sua função no ridicularizar as idéias positivas de outros... e de si próprio. Jogando com incongruências, invariàvelmente cerca o seu próprio cometimento com uma ironia sarcástica, escarninha, deflacionária.

Ora, a ironia é, evidentemente, o recurso literário não do ideólogo político, mas do artista livre. E o tom escarninho de BRECHT poderá explicar por que êle nunca foi inteiramente aceito nos países comunistas e, pela mesma razão, tampouco nas democracias. Raramente êle foi capaz de fazer aquelas veementes afirmações tão caras aos manipuladores de cultura, de ambos os lados da cortina de ferro. Assim como êle troça do sentimentalismo, humanitarismo e idealismo do Ocidente liberal, também é curiosamente relutante em celebrar o "lado mais brilhante" do comunismo, em criar um "herói positivo" ou mesmo em seguir sua própria e declarada intenção de descrever o homem "tal como poderia tornar-se". Os escritos teóricos de BRECHT caracterizam-se freqüentemente pelo otimismo sôbre o futuro do homem sob o comunismo; mas suas peças conservam-se interessadas apenas nos sêres humanos fracassados, imperfeitos e inalterados; e nem mesmo sua teoria é, de maneira alguma, incondicionalmente entusiástica, uma vez que adota muitas vêzes uma decidida posição contra o "embelezamento e a complacência" e o "otimismo fácil" (o navio que vai a pique em *O Romance dos Três Vinténs* chama-se, de fato, *O Otimista*). BRECHT sente-se melhor e mais à vontade como um cético. "O ceticismo remove montanhas", declara êle, e mais: "De tôdas as coisas certas, a mais certa é a dúvida". Para BRECHT, a prevenção e a desconfiança são atitudes científicas, essenciais para um exame imparcial do mundo. Mas há também as qualidades de um temperamento socrático, desconfiado desde o princípio:

À tarde reúno à minha volta uns homens
E nos tratamos por gentlemen, uns aos outros.
Com os pés em cima da mesa, êles dizem:
"Conosco há de melhorar". E nem lhes pergunto quando.

("Do Pobre B. B.")

Como consegue BRECHT manter o seu ceticismo, desprendimento e ironia, ao mesmo tempo que declara sua indiscutida fidelidade à causa comunista é um dos mais brilhantes feitos da literatura dramática. Mas é a proeza de um homem que está cindido em dois. Vinculado e alienado, ativo e passivo, esperançoso e cínico, BRECHT lembra muitas vêzes o Poeta em *O Sonho*, de STRINDBERG, repartido entre o ideal e a lama da realidade terrena, entre a visão de um amanhã diferente e uma visão do hoje inalterado.

Poucas peças demonstram tão bem êsse delicado equilíbrio quanto *A Ópera dos Três Vinténs* (*Die Dreigroschenoper*), êsse produto da inspirada colaboração entre BRECHT e o compositor KURT WEILL. Escrita em 1928, quando o marxismo de BRECHT já invadira a sua arte, êsse drama musicado é a obra mais objetiva, social e concreta por êle criada até então e constitui, de fato, a primeira realização completa da teoria brechtiana de *Verfremdungseffekt*. A teoria é por demais conhecida para que seja preciso examiná-la de nôvo em pormenor. Basta dizer que, superficialmente, pelo menos, suas técnicas têm o objetivo de criar uma atmosfera de imparcialidade científica. A identificação é desencorajada. A empatia é proibida. Um estilo de desempenho mais representacional aumenta a distância entre a platéia e o palco. E vários recursos visuais — incluindo a projeção de títulos em tela cinematográfica, luzes visíveis, tubos expostos do órgão de luzes, cordas dos panos e cortinas, e caricaturas ampliadas de GROSZ — mantêm o espectador permanentemente cônscio de que está num teatro. Desdenhando o transe hipnótico induzido pela "fábrica burguesa de narcóticos", BRECHT procura manter a mente do espectador desperta para a instrução. Suas peças têm uma função: "ensinar o espectador a chegar a um veredicto". O teatro é a sala do tribunal (uma grande parte das peças de BRECHT começa agora a ter como clímax uma cena de julgamento) e a ação dramática representa a prova objetiva. O uso por BRECHT da metáfora do júri recorda a maneira como CHECOV descreve a sua função artística; e embora BRECHT despreze as "representações cientìficamente exatas" do naturalismo darwinista (a que chamaria "paliativos visuais ou espirituais vazios") e prefira designar-se como realista marxista, êle aspira, de fato, àquela impessoalidade rigorosa que foi alcançada pelos dramaturgos mais naturalistas como CHECOV.

Desnecessário seria dizer que BRECHT nem sempre o consegue. Se o teatro brechtiano é uma sala de tribunal, então o autor funciona como júri, juiz e promotor público. Apesar de tôdas as suas pretensões de objetividade, a nota subjetiva ainda se faz ouvir. As personagens de BRECHT ainda são, quiçá mais secretamente, autobiográficas; e êle próprio ingressa agora em sua obra como uma voz e uma presença —

dando forma e opiniões, manipulando a ação, selecionando os acontecimentos, intensificando, destorcendo e exagerando. Entre as inovações formais do teatro épico conta-se a permissão que dá ao autor de introduzir suas próprias idéias na obra, de modo bastante parecido ao do romancista que usa a narrativa para modelar as reações do leitor à ação e à personagem. E Brecht aproveita plenamente essa oportunidade, usando estratagemas narrativos para influenciar a mente do espectador. Essa influência encaminha o espectador mais para uma atitude que para uma conclusão — uma atitude de irônico desprendimento. E o *Verfremdung* (literalmente, o *tornar estranho*) é, na verdade, um instrumento da disposição irônica, uma vez que afasta o observador da coisa observada, funcionando, como o crítico alemão Döblin corretamente observou em 1929, quando "a frieza dos sentimentos do autor o impede de associar-se intimamente ao destino de suas personagens ou ao desenrolar de sua intriga". No teatro de Brecht, "as gerações olham-se friamente nos olhos uns dos outros": o isolamento metafísico de suas primeiras personagens tornou-se agora a base de seu método dramático.

A Ópera dos Três Vinténs demonstra convincentemente os usos irônicos do *Verfremdungseffekt*, visto criar uma atmosfera de distância e retraimento mediante o emprêgo de profundos contrastes satíricos. Os cartazes religiosos de Peachum, por exemplo, assim como o seu tortuoso diálogo, justapõem-se incongruentemente às suas implacáveis atividades criminosas, assim como os títulos retóricos, muitas vêzes bíblicos, de Brecht, são postos em flagrante contraste com a gíria dos malandros, gatunos e prostitutas. A música serve a uma função semelhante, sendo satírica em si mesma (Weill compartilha do talento de Brecht para a paródia) ou realizando a sátira pela conjunção das melodias líricas, nostálgicas, do compositor, com as letras insinuantes e vigorosas do dramaturgo. A partitura apresenta formas melodiosas como o tango, o *Moritat*, a balada popular e até uma canção inglêsa de *The Beggar's Opera* (o "Hino da Manhã", de Peachum, baseia-se na canção tradicional "An Old Woman cloathed in gray", que foi reelaborada por Gay como "Through All the Employments of Life") — mas seja qual fôr a doçura existente nas canções, ela é totalmente dissipada por roufenhas interpretações vocais e orquestrações metálicas, fanhosas e percucientes, no estilo de *jazz*. O principal objetivo dêsses contrastes é lançar uma luz crua sôbre as sombras que pairam entre o romance e a realidade, entre as afirmações sentimentais e as realidades do comportamento humano, ou entre o que Wedekind chamou de "moralidade burguesa" e a "moralidade humana". O alvo primordial da peça, em resumo, ~~é a hipocrisia, exposta através~~ de uma explosão de dissonância, de indignação brutal e cólera controlada.

A técnica brechtiana de inversão satírica foi inspirada, evidentemente, na ópera-balada de Gay, uma notável obra do século XVIII que ataca muitas coisas (incluindo ópera, política, casamento, convenções teatrais e o sistema penitenciário inglês), mas trata principalmente das maneiras e moral da aristocracia. Dotando um bandoleiro com a audácia de um cortesão e as prostitutas com as graças de grã-finas, Gay sugere os vícios das classes altas sem colocar uma só personagem da alta sociedade no palco. Brecht aproveitou-se da maior parte das personagens de Gay, de algumas de suas cenas e até de um bom número de seus gracejos (particularmente os dedicados ao casamento), e preservou o cenário anglo-saxão da obra original, atualizado e transformado, à maneira habitual de Brecht, num estranho e exótico local (a peça, que tem lugar durante a coroação de uma rainha não-mencionada, transfere-se de "Soho" para "Wapping" e para "Turnbridge", mas a Inglaterra de Brecht é mais uma combinação da Paris de Villon, da Índia de Kipling e da sua própria Berlim). O mais importante elemento que Brecht tomou de empréstimo — a inversão irônica da vida na alta e na baixa sociedade — também foi adaptado à sua visão contemporânea. O submundo de *A Ópera dos Três Vinténs* é um local particularmente selvagem e degenerado, mais próximo do mundo de Wedèkind que do de Gay; os ladrões perderam suas maneiras, as prostitutas suas graças, a delicada Polly Peachum foi transformada numa grosseira e agressiva amante de *gangster* e, em vez do sobranceiro Macheath, um malandro pós-Restauração, Brecht criou em Mackie Messer um rufião cínico e brutal, bastante parecido a Baal, Kragler, Garga e os soldados britânicos de *Um Homem é um Homem*. Como resultado dêsses ajustamentos, o bom humor de Gay deu lugar a uma azêda mordacidade, seu espírito luminoso a um humor de cadafalso e seu diálogo altamente literário a arrancos vernaculares de fala geralmente condimentada de obscenidades — assim como as canções tradicionais da partitura do Dr. Pepusch foram substituídas pelo estilo áspero e gritante que WEILL foi buscar nos cabarés de Berlim.

A mudança de tônica significa uma mudança no objetivo satírico. A obra de BRECHT é um ataque não à aristocracia, mas à burguesia. Em vez de ser um bandoleiro com maneiras de cavalheiro, Mack the Knife é um ladrão, incendiário, estuprador e assassino, com os hábitos de um burguês — um empresário pançudo que está ficando velho e calvo.[14] Mackie, à semelhança de Al Capone, é um *gangster* que prefere sempre denominar-se um "homem de negócios"; com efeito, êle tem uma escrita organizada, reverencia a eficiência e dá a máxima importância à organização eficaz. Se lhe desagrada o sangue (está sempre lavando as mãos), isso é porque a violência gratuita rebaixa a dignidade de sua vocação: "Só de pensar em sangue fico enjoado", diz êle aos seus capangas, depois de êles terem quebrado desnecessàriamente algumas cabeças. "Vocês nunca chegarão a ser homens de negócios. Canibais, sim..., mas homens de negócios, nunca!" Em suas notas para a peça, BRECHT observa que a única diferença entre o *gangster* e o homem de negócios é que o primeiro "freqüentemente, não é covarde"; e no *Romance dos Três Vinténs* vai a ponto de transformar Mackie num próspero banqueiro, com uma lucrativa rêde de armazéns. Na peça, contudo, Mackie nunca participa de emprêsas legítimas, embora tenha razões muito práticas para seguir em frente: "Aqui entre nós", confidencia êle a Polly, "é apenas uma questão de semanas para eu mudar exclusivamente para o ramo bancário. É mais seguro e também mais lucrativo". Os ladrões estão em concorrência com os altos negócios e os bancos — e a livre iniciativa está tentando captá-los para o seu campo. Mackie lamenta-se, em sua fala de despedida, por ser "o representante que desaparece de uma classe que se extingue", porquanto está sendo absorvida por maiores apetites:

---

[14] Em suas notas para a peça, BRECHT chama a atenção para os desenhos originais inglêses de Macheath, os quais mostram "um atarracado, mas robusto homem na casa dos quarenta anos, com uma cabeça como um rabanete, já um tanto calvo, mas não destituído de dignidade". Mackie, em resumo, jamais seria apontado como um emproado malandro romântico.

> Nós, os artífices da baixa classe média, que trabalhamos com honestos pés-de-cabra nos cofres dos pequenos lojistas, estamos sendo arruinados pelas grandes organizações, apoiadas pelos bancos. O que é um arrombamento, comparado com uma transação bancária? O que é o assalto a um banco, comparado à fundação de um banco? O que é o assassínio de um homem, comparado com as condições de emprêgo de um homem?

Estas questões retóricas sugerem a predisposição marxista da peça: alguns críticos chamaram-lhe uma ilustração dramática do axioma de PROUDHON: "A propriedade é um roubo". Mas BRECHT vai mais além das implicações político-econômicas dêsse teorema, para atingir suas implicações ético-religiosas. Ao tornar o crime, simplesmente, uma forma canhôta do esfôrço humano, êle estigmatiza a hipocrisia religiosa que acompanha as formas legítimas.

O caráter moral do ataque de BRECHT pode ser mais claramente observado na pessoa de Jonathan Peachum, outro pequeno negociante empenhado em atividades criminosas. Versão não-romantizada do Rei dos Mendigos de *Notre Dame de Paris,* de VICTOR HUGO, Peachum transforma homens saudáveis em criaturas deformadas, mutiladas, dignas de dó, graças à aplicação de membros artificiais, furúnculos, emplastros, na base do gêsso, ataduras e tapa-olhos, tudo meticulosamente preparado para suscitar o máximo de sentimentalidade com um mínimo de repugnância. Em resumo, Peachum prospera jogando com os impulsos caritativos (quer dizer, o remorso) dos ricos — aquêles que "criam a miséria, mas não suportam vê-la". Assim, se Mackie ilustra a relação entre crime e negócio, Peachum exemplifica as relações entre a ética capitalista, egoísta, e a moralidade do cristianismo, propondo a abnegação pessoal. A fraternidade cristã, na opinião de Peachum, é simplesmente uma piedade supérflua na dura realidade burguesa: "Seu irmão talvez goste de você", canta Peachum, "mas quando a bóia é curta para dois, êle não hesita em dar-lhe um chute no traseiro". Primeiro a comida, depois a moralidade. Mas as leis morais, como Peachum demonstra, também podem ser altamente lucrativas numa sociedade competitiva, se exploradas convenientemente. Para êle, uma homília como "É melhor dar que receber" sugere o caminho de uma fonte efetiva de renda. A Igreja, em resumo, é realmente outra "grande organização apoiada pelos bancos"; cristianismo e capitalismo são, de fato, uma liga. E, à semelhança do sistema legal, o sistema moral é uma justificação hipócrita da ganância, "para a exploração daqueles que o não entendem ou dos que, por uma cruel necessidade, não podem obedecer-lhe".[15]

A sátira moral de Brecht à burguesia excede os limites de suas transações, negócios e ética religiosa, para atingir tôdas as suas convenções e instituições, incluindo o matrimônio, o amor romântico e a amizade masculina. O casamento de Mack e Polly, por exemplo, é um típico banquete da classe média, repleto de brindes, prendas, anedotas sujas e convidados glutões — exceto pelo fato de que tem lugar num estábulo e tôdas as mobílias e apetrechos domésticos foram roubados. E as prostitutas no bordel de Wapping sentam-se pela sala em roupas menores, lavando-se, jogando cartas, batendo papo, etc. — um quadro que Brecht, numa indicação de cena, designa como "um idílio da classe média". Quanto ao amor romântico, fica reduzido ao seu mais sórdido equivalente. Em "A Balada do Rufião", Mackie e Ginny Jenny cantam seu passado amor, um interlúdio que se caracterizou por abôrto, lenocínio, prostituição e doenças venéreas — e Jenny prova seu amor por Mackie traindo-o duas vêzes por um punhado de dólares.

A traição é, de fato, quase um elemento estrutural da peça, pois a ação desenrola-se através de uma complicada série de duplicidades que têm seu auge na traição de Mackie pelo seu velho amigo Tiger Brown, o chefe de polícia. As relações entre Brown e Mackie, que BRECHT adicionou ao enrêdo de GAY, têm o intuito de expor o sentimentalismo e a hipocrisia que BRECHT encontra na raiz da amizade burguesa. Ambos são propensos a chorar saudosamente quando recordam seus tempos do exército servindo na Índia; e nenhum dos dois é capaz de falar sôbre o outro sem invocar acentos da novela romântica: "Somos amigos de infância", reflete Mackie, "e embora as agitadas marés da vida nos tenham separado, embora os nossos interêsses profissionais sejam tão diferentes... a nossa amizade sobreviveu a tudo isso". Na realidade, a sobrevivência dessa amizade baseia-se em vantagens comerciais: Mackie dá informações sôbre outros criminosos, enquanto Brown, cobrando um têrço do prêmio, retribui o serviço dando cobertura policial a Mackie. Brown, diz-nos BRECHT em suas notas, tem "verdadeira afeição" por Mackie e sofre com o conflito entre os seus dois eus — o "indivíduo particular" e o "oficial" — mas os eus unem-se numa finalidade comum de lucro. Portanto, quando Peachum ameaça Brown com um embaraçoso motim dos pobres se não prender Mackie, não há dúvida sôbre a decisão que tomará. Depois de chorar a amizade desfeita — e acertar as contas entre os dois — Brown entrega tristemente Mackie ao carrasco.

---

[15] A pessoa começa a suspeitar que *A Ópera dos Três Vinténs* não foi sòmente influenciada pela poesia de Villon e a ópera-balada de Gay, mas também pelo discurso de Max Weber sôbre as relações entre a ética protestante e a ascensão do capitalismo. Em *Happy End* e *Santa Joana dos Matadouros*, Brecht faz a mesma associação entre o cristianismo e a finança.

O conflito íntimo de Brown — uma troça do conflito clássico entre amor e honra — é menos satìricamente recapitulado em Mackie; e aqui, o aspecto neo-romântico da peça força o seu caminho para a superfície. Pois se Brown tem de escolher entre sua amizade irracional e seu interêsse racional, Mackie, por sua parte, está suspenso entre seu desejo razoável de sobrevivência e seu irrazoável apetite por mulheres. Brown pode escolher. Mas os instintos sexuais de Mackie, como os de Bloody Five, são compulsivos e irracionais; não pode resistir às prostitutas e duas vêzes é capturado nos braços de uma mulher perdida. Ao contrário de Brown, êle age *contra* si próprio. Ao analisar o sensualismo cego de Mackie, BRECHT consente que a sua visão subjetiva da natureza humana contradiga suas convicções marxistas: o Homem deve seguir o caminho de suas maiores vantagens econômicas, mas não pode superar sua natureza animal.

Êste tema existencial é acentuado em "A Balada da Submissão Sexual", em que a Srª Peachum canta sôbre a escravização dos homens a seus apetites e a derrota de tôdas as ambições espirituais, intelectuais e políticas pelo desejo sensual:

Alguns lêem a Bíblia; outros formam-se em Direito;
Há os que vão à Igreja e os que atacam o Estado;
Enquanto alguns tiram o aipo dos pratos
E depois inventam uma teoria.
Pela tarde, todos se atarefam em moralizar
Mas quando a noite cai, eis que se levantam.

O monge que existe em BRECHT sabe muitíssimo bem como é difícil disciplinar o indivíduo mulherengo, ainda que se abstenha de comer aipo. E na "Canção de Salomão", Jenny confirma essa percepção melancólica, contando como todos os grandes da História foram vencidos por seus traços dominantes: Salomão, pela sabedoria; Cleópatra, pela beleza; César, pela coragem... e Macheath pela libidinagem. Quer seja bom ou mau, heróico ou vil, o elemento irracional no homem é o que o destrói. O ideal conserva-se fora de alcance. O fracasso é inerente à natureza humana; e a natureza humana é sempre a mesma.

Portanto, Mackie funciona de duas maneiras distintas, sendo ao mesmo tempo o agente da rebelião do autor e a coisa rebelada contra. Como figura do mundo subterrâneo, êle é, por implicação, um rebelde contra a sociedade. E ao identificar suas próprias atividades com as dos homens de negócios, êle satiriza o lado criminoso da iniciativa legítima, expondo a realidade que se esconde por trás da fachada de respeitabilidade burguesa. Por outra parte, Mackie não é simplesmente um homem alienado, forçado a uma vida de crime por um sistema competitivo. É também um celerado particularmente brutal, sujeito a impulsos selvagens — e não só os sexuais. O *Moritat* dos Cantores de Rua, "Mack the Knife", fala de sua cumplicidade numa série de crimes violentos, alguns dêles gratuitos; e, tal como Jenny dos Piratas, cuja fantasia de vingança é tal que exterminaria o mundo inteiro, Mackie também é animado por agressões poderosas: "Oh, como eu desejaria poder apanhá-los", diz êle, assinalando os seus captores, "e esmagar-lhes as cabeças com uma marrêta..."[16] A natureza sádica de Mackie, por outras palavras, pouco tem a ver com o sistema econômico em que êle vive, e sugere que a condenação de Brecht não leva em conta as fronteiras de classes.

O mesmo se observa na própria engenhosidade da técnica de Brecht, pois ainda que o Capitalista seja, inegàvelmente, o vilão da peça, nenhum burguês abastado aparece em cena, em momento algum; nesta ou em tantas outras obras de Brecht, o capitalista é meramente um proletário graúdo ou um pequeno burguês endinheirado. Êste "êrro" ideológico, um ponto irritante para críticos comunistas como Ernst Schumacher, sugere as várias ambigüidades que Brecht não se deu ao trabalho de resolver. A maldade humana provém dos males do sistema? Ou os males do sistema refletem o homicida no coração humano? A cobiça, ganância e crueldade do homem desaparecerão numa sociedade menos comercial? Ou são defeitos fundamentais da natureza, no gênero do pecado original? Uma resposta a essas perguntas comprometeria Brecht, de maneira irrevogável, com o comunismo ou o neo-romantismo, com a visão social ou a religiosa, com o livre arbítrio ou o determinismo — mas êle não responde. Sua tese é que o mundo deve ser transformado; sua contratese, é que "o mundo será sempre o mesmo".

Essa irresolução é exagerada pela feroz ironia do final — a famosa cena do Mensageiro Montado — em que, a fim de que a "misericórdia possa prevalecer sôbre a justiça uma vez por ano", a Rainha perdoa Mackie da fôrca, eleva-o a Par do Reino, acumula-o de oferendas e envia-lhe suas "régias e cordiais felicitações". A sátira de BRECHT aos finais convencionalmente fáceis da comédia clássica é bastante óbvia; o Mensageiro provém do último ato do *Tartufo*, de MOLIÈRE. Mas o significado simbólico do próprio Mensageiro é mais obscuro. Êle poderia ser o benévolo agente de uma sociedade futura em que a justiça prevalece e a vida é benigna e humana; poderia ser também o luminoso anjo daquele Deus morto que já presidira a um universo ordenado e coerente. Uma vez mais, os compromissos de BRECHT são mantidos na sombra; apenas o seu comentário negativo é límpido. Sejam quais forem as razões, o mundo é mau, "os Mensageiros Montados da Rainha só muito raramente aparecem, e se agredimos um homem êle nos agride de volta. Portanto, nunca devemos ter muita pressa em enfrentar a injustiça". O "Hino do Adeus" reflete a advertência de Peachum contra a indignação fácil, acrescentando uma nota do *Eclesiastes* sôbre a perpétua desgraça e lúgubre tristeza da vida. Com a peça inteiramente invertida e o mundo visto pelo avêsso, até as afirmações positivas de BRECHT parecem surgir de trás para diante. E, finalmente, *A Ópera dos Três Vinténs* deixa-nos desequilibrados à fôrça de contrastes, deslocados pelas contradições, soçobrando em perspectivas cambiantes — certos apenas da inflexível revolta do autor, tal como nos é transmitida através de seu tom negativo e irônico.

---

[16] Eric Bentley enfatizou corretamente a agressividade feroz que se descobre nas peças de Brecht. É uma qualidade especialmente evidente em *Santa Joana dos Matadouros,* que conclui com a conversão da heroína a uma doutrina de fôrça, articulada numa linguagem como esta:

Portanto, quem aqui disser que existe um Deus
Onde nenhum pode ser visto,
Um Deus que pode ser invisível e, apesar disso, ajudá-los,
Devia ter a cabeça batida de encontro ao pavimento
Até guinchar como um doido.

A mesma duplicidade de visão e unidade de tom pode observar-se, em larga escala, em *Mãe Coragem e seus Filhos* (*Mutter Courage und Ihre Kinder*), a obra-prima de BRECHT e, sem dúvida, uma das mais belas obras do teatro moderno. Concluída em 1939, quando a II Guerra Mundial estava apenas começando e BRECHT se encontrava exilado na Escandinávia, *Mãe Coragem* trata, ostensivamente, da Guerra dos Trinta Anos, êsse festival de morte, fogo e peste do século XVII. Mas seu tema real são tôdas as guerras, vistas pelo prisma de um homem que abomina o heroísmo militar. Parcialmente inspirada na novela picaresca *Simplicissimus*, de GRIMMELSHAUSEN, *Mãe Coragem* pode ser considerada, até certo ponto, segundo BENTLEY, como uma réplica à *Wallenstein*, de SCHILLER. É também uma réplica a *Henrique V*, de SHAKESPEARE, a *O Cid*, de CORNEILLE, à *Conquista de Granada*, de DRYDEN — em resumo, a tôdas as obras que glorificam o heroísmo ou exaltam os ideais nacionais. Finalmente, Brecht fêz do lado passivo de sua natureza a fonte de uma posição positiva: a de um pacifismo combativo. Observa os feitos de guerra, tal como os da paz, pelo avêsso, examinando o que Edmund Wilson denominou "os sons auto-afirmativos" que o homem "articula quando está lutando e devorando outros". Para realizar a sua sátira sôbre a moralidade da vida militar, Brecht concentra-se não nas batalhas, mas nas atividades rotineiras da existência cotidiana, tal como são desempenhadas pelos órfãos de guerra, os vagabundos e os subalternos.[17] No segundo plano de *Mãe Coragem* passam as vitórias, derrotas, reveses, cercos, assaltos, retiradas e avanços que formam a substância da História. No primeiro plano, a vida privada dos não-combatentes fornece o contraste não-heróico. O curso externo do conflito é narrado, como manchetes de jornais, nas legendas que precedem cada cena, mas só interessa a Brecht na medida em que êsse curso influencia o comércio local: "A vitória de Tilley, em Leipzig, custa à Mãe Coragem quatro camisas de oficiais", informa-nos o título.

Pois a luta real é pelo dinheiro, comida e vestuário. Brecht, examinando ainda as relações entre capitalismo e crime, está agora aplicando suas concepções marxistas aos crimes da própria História. Se o homem de negócios é identificado com o *gangster* em *A Ópera dos Três Vinténs*, agora, em *Mãe Coragem*, é identificado com o fautor de guerras. A propriedade não significa apenas roubo, mas assassínio, estupro e pilhagem; a guerra poderá ser um prolongamento da diplomacia, mas é também uma extensão da livre iniciativa. Bloqueados em intermináveis combates, aos protestantes suecos e aos católicos alemães é dito que estão lutando por ideais religiosos, mas, à semelhança do Rei Gustavo da Suécia, cujo zêlo era tão grande que não só libertou a Polônia dos alemães, mas ofereceu-se para libertar também a Alemanha, os senhores da guerra faziam, usualmente, um "lucro bastante apreciável nesse negócio". O Capitão talvez acredite que a guerra "é uma guerra religiosa e, portanto, agradável a Deus", mas, para o Cozinheiro, é como qualquer outra guerra, com "todos os seus ardis, saques, estupros, etc." O Deus a quem se supõe agradar não anda por aí ajudando os combatentes; e quando o entusiasmo religioso do Capelão protestante é submetido a prova real, êle muda de lado: "Deus abençoe a nossa bandeira católica". É óbvio que BRECHT está atacando outra vez, mais a hipocrisia cristã do que o próprio cristianismo; uma vez mais, está avaliando até que ponto a humanidade está aquém de seus ideais. Devoção religiosa, patriotadas, respeitabilidade burguesa, tudo é sinônimo de cobiça, desejo de posse e de prosperidade pessoal. E como a guerra "é a mesma coisa que comércio", a moralidade que a justifica deve ser considerada uma sanção maléfica. BRECHT, em resumo, bate-se com o cristianismo porque a sua moralidade tem sido explorada, suas profecias não se cumpriram. A idade dos milagres passou. O homem deve agora encontrar os seus próprios pães e peixes, e cuidar de sua sobrevivência terrena.

---

[17] No seu poema "Perguntas de um Trabalhador que Lê", Brecht sublinha a sua convicção de que a História não é feita por imperadores, reis e generais, mas, pelo contrário, por seus soldados, cozinheiros e escravos.

Visto dessa perspectiva, o heroísmo parece-se a um esqueleto macabro, os ossos chocalhando ao vento; e em *Mãe Coragem*, as ações heróicas resultam, invariàvelmente, de estupidez, loucura, brutalidade ou simples êrro humano. O porta-voz brechtiano do ponto de vista anti-heróico é Anna Fierling, a vivandeira mais familiarmente conhecida por Mãe Coragem. Como tantas personagens velhacas de BRECHT, esta pungente, astuciosa e interesseira figura de mulher tem bastante de comum com Falstaff; e, à semelhança de Falstaff, ela funciona como um comentador satírico e deflator cômico. Para ela, a única qualidade digna de respeito é a covardia; e ela própria impõe respeito por causa de sua tenacidade e coerência: escolhe, invariàvelmente, o mais egoísta, ignominioso e lucrativo rumo. Até seu apelido é irônico: a sua "corajosa" travessia das linhas de combate, durante o bombardeio de Riga, foi feita para evitar que os pães que lhe faltava vender ficassem bolorentos. Como defensora suprema da adaptação e aquiescência, Mãe Coragem é extremamente cínica sôbre os motivos dos outros. Ela atribui a morte do General Tilley, por exemplo, ao fato de que se perdeu no nevoeiro e foi dar por engano na linha de frente. Provàvelmente ela tem razão; no mundo de BRECHT, como no nosso, já não existem mais heróis autênticos. BRECHT, por outras palavras, dá-nos um Falstaff sem um Hal nem um Hotspur. A decidida opinião de Mãe Coragem sôbre a baixeza dos motivos humanos pertence ao autor; e não é modificada por qualquer ideal contrastante.

Todavia, o cinismo total de BRECHT implica um ideal, pois êle está-se rebelando contra uma realidade que despreza. A "Canção da Grande Capitulação" (talvez a mais comovente peça lírica de todo o cânone brechtiano) revela a história subentendida nas atitudes cínicas de BRECHT. Com efeito, Mãe Coragem, tentando desencorajar um soldado indignado a pôr em perigo a sua segurança, canta a respeito da degeneração de sua própria raiva contra a injustiça. Começando como uma individualista romântica:

Tudo ou nada, e não com o primeiro que aparece.
Quem faz a cama nela se deita, em mim ninguém manda!

ela acaba por tornar-se uma contemporizadora cautelosa, marchando ao compasso da banda:

É preciso aceitar as pessoas como são.
A mão esquerda não sabe o que faz a direita.
Não adianta bater com a cabeça na parede!

É a mesma história de como George Garga foi finalmente forçado a repudiar sua crença na liberdade. E pode muito bem ser a história de como BRECHT abandonou o seu antigo idealismo romântico, sob a pressão de paixões internas e imposições externas:

Nossos planos são grandes, colossal a nossa esperança.
Atrelamos a uma estrêla a nossa carroça.
(Querer é poder. É impossível derrubar um homem de boa-
[vontade.)
"Podemos remover montanhas!", diz o apóstolo.
E no entanto... como pesa um charuto entre os dedos!

Levantar êsse charuto converteu-se em tôda a ambição da heroína de BRECHT: seu único fito é conservar-se e à sua família seguros e vivos. No cumprimento dessa tarefa difícil e, no fim de contas, inútil, ela emprega meios implacáveis, sedução, subôrno, astúcia e simples senso comum, sempre fiel ao seu credo de covarde, de que a prudência é a melhor parcela da coragem.[18]

A irritada hostilidade da Mãe Coragem ao heroísmo converteu-a, paradoxalmente, numa figura heróica para o público — uma imagem da "arraia-miúda", sitiada por fôrças superiores à sua capacidade de contrôle, mas continuando, tenazmente, a abrir seu caminho. BENTLEY observa que todos os recursos de distanciamento do Berliner Ensemble têm de ser "chamados a atuar *como uma brigada de fogo*", a fim de dosearem o fluxo natural de simpatia que corre para tais personagens; e ESSLIN — notando que BRECHT retratara Mãe Coragem, originalmente, como uma "personagem negativa e perversa" — conclui que o autor foi incapaz de dominar sua própria afeição por ela. Não há dúvida de que Mãe Coragem — como Falstaff, que se pretendia impor como uma figura de Vício (Preguiça e Vaidade), mas que, de algum modo, transcendeu o seu papel na peça de moralidade — emancipou-se do autor. E, tal como a rejeição de Falstaff, a natureza patética de Mãe Coragem começa a adquirir dimensões cada vez maiores. Não obstante, é preciso ter em conta que BRECHT realiza *de fato* suas intenções conscientes com a personagem; e que a tragédia involuntàriamente criada coexiste, entretanto, com a peça de moralidade por êle planejada. As reações suscitadas pela heroína de BRECHT são bastante mais complicadas do que as evocadas, digamos, pela patética Nora Clitheroe, a heroína de outra peça antibélica, *Plough and the Stars* (*O Arado e as Estrêlas*), de O'CASEY: Mãe Coragem não é apenas uma sofredora passiva, jogando com os sentimentos na platéia, mas também uma fonte ativa de sofrimento. Poderá ser uma vítima da guerra, mas é também um instrumento da guerra e a personificação de seus males. Em resumo, a revolta de Brecht mantém-se dupla. Tal como Macheath, a Mãe Coragem tanto é agente da rebelião do autor como a coisa rebelada contra. A sua decisão de jogar no seguro torna-a inimiga da hipocrisia, mas também faz dela um ser frio e mesquinho. E embora a sua dedicação obstinada à sobrevivência seja simpática, em relação aos seus três filhos, torna-se mero exagêro em relação ao quarto filho: a carroça. Êsse apetrecho quase humano é um constante lembrete visual de que, para a Mãe Coragem, a guerra "é a mesma coisa que o comércio". Como um investidor da Bôlsa, ela acumula lucros com os caprichosos rumos e flutuações da guerra, comprando e vendendo à custa da vida dos homens. Assim, Mãe Coragem não é Níobe, desfeita em lágrimas, e sim a autora de sua própria destruição. Tipo de um daqueles capitalistas de baixa extração que Brecht estava sempre criando, ela é, como o Capelão lhe diz, "uma hiena dos campos de batalha", e aquêles que vivem à custa da guerra devem morrer pela guerra.

---

[18] A personagem de BRECHT com que Mãe Coragem mais se parece é Galileu, uma figura que também identifica a covardia com despreocupação e confôrto, e heroísmo com morte. "Infeliz a terra que *necessita* de um herói!", grita Galileu, enquanto Mãe Coragem *comenta*: "Num bom país, tais virtudes não seriam necessárias. Poderíamos ser todos covardes e despreocupados".

A Mãe Coragem regateia enquanto seus filhos morrem — eis a coluna vertebral da peça. Na verdade, enquanto a Mãe Coragem anda em busca de vantagens comerciais, sua família é sacrificada, um por um, na guerra. Eric Bentley já comentou sôbre a estrutura tríplice da obra, onde, no final de três seções individualmente distintas, o último filho é imolado no altar da guerra. Frutos de três pais diferentes, o finlandês Eilif, Fevos (o "Queijo Suíço") e a alemã Kattrin formam uma brigada internacional de vítimas, seus destinos previstos na cena inicial. O episódio das cruzes pretas, como muitas das canções na peça, é profético. Mas não é um agente sobrenatural quem abate os jovens; é a mão cruel do homem, guiada por seus próprios instintos de autodestruição. A ênfase de Brecht sôbre o poder destrutivo dos instintos recorda-nos *A Ópera dos Três Vinténs;* e, na verdade, a "Canção dos Sábios e dos Bons" é uma repetição da "Canção de Salomão", adaptada, como Bentley observou, aos instintos e "virtudes" da Mãe Coragem e seus filhos. A bravura de César é identificada com o heroísmo de Eilif, a honestidade de Sócrates com o caráter incorrupto de "Queijo Suíço", a abnegação de S. Martinho com a ternura de

Kattrin, e a sabedoria de Salomão com a argúcia da Mãe Coragem. As qualidades dominantes tanto dos grandes como dos *comuns* provocaram a perda de todos êles; a virtude não compensa: "Os Dez Mandamentos de Deus" não "nos fizeram bem nenhum".

Contudo, BRECHT não resiste a dar um toque irônico em sua já irônica afirmação — pois as "virtudes" que êle descreve, com exceção da ternura de Kattrin, são qualidades bastante duvidosas. A bravura de Eilif, por exemplo, é, na melhor das hipóteses, uma insensatez impulsiva. Enquanto o Sargento está ardilosamente distraindo a atenção de Mãe Coragem, regateando com ela a compra de um cinturão, Eilif desaparece com o Oficial de Recrutamento e é impelido para a guerra por sua sêde de glória. A canção de Eilif, "A Mulher e o Soldado", prediz o resultado dessa imprudência, pois conta como um filho teimoso é morto por sua própria temeridade apesar das advertências cautelosas da mãe. A temeridade impulsiva conduz à morte:

Mas o soldado de faca à cinta
Caiu mais a lança, e o vau o levou.
As águas engolem quem as passou.
Fria era a Lua sôbre os telhados,
Mas o soldado sumiu no gêlo.

A canção, com suas típicas imagens brechtianas de água, é òbviamente influenciada por *Riders to the Sea* (Cavaleiros do Mar), de SYNGE;[19] e tal como o Bartley, de Marya, o Eilif de Mãe Coragem em breve é engolido pela maré da morte, porque ignorou os conselhos da mãe para que fôsse ao sabor da maré da vida. Tendo "desempenhado o herói na guerra particular de Deus", ao massacrar uma porção de camponeses inocentes que apenas desejavam proteger seus rebanhos (aqui, a bravura converte-se em brutalidade sádica), Eilif repete sua heróica proeza durante um armistício — e é surpreendido... e fuzilado. Tal como o Senhor Verdoux, de Chaplin, êle descobre então que as virtudes do tempo de guerra são consideradas crimes em tempo de paz, e que a lei e moralidade mudam de terreno para se acomodarem às necessidades de uma nação.

---

[19] A peça que precede *Mãe Coragem* é *Os Fuzis da Senhora Carrar*, uma reelaboração de *Riders to the Sea*, mas com um final ativista e tendo como cenário não a Irlanda, mas a Espanha da Guerra Civil. SYNGE exercia nessa época grande influência no espírito de BRECHT.

"Queijo Suíço", o "filho honesto" é outra vítima da virtude duvidosa. Como pagador de um regimento protestante, é-lhe confiada a caixa do dinheiro; e quando é capturado pelos católicos, recusa-se a entregá-la. Êsse gênero de honestidade, como observa Mãe Coragem, é pura estupidez: "Queijo Suíço" é demasiado ingênuo para cuidar de sua própria segurança. Neste ponto, contudo, Mãe Coragem está em posição de salvar o filho, graças ao exercício de sua sabedoria salomônica: "Êles não são lôbos", observa a respeito dos captores católicos. "São sêres humanos e doidos por dinheiro. A corrupção nos homens é a mesma coisa que a misericórdia de Deus." A sua análise de motivos é perfeitamente acurada, mas foi justamente por causa de sua excessiva astúcia que o estratagema não funcionou. Obrigada a empenhar a carroça para obter suficiente dinheiro para o subôrno, Mãe Coragem está ansiosa por deixar de parte o bastante para a sua própria segurança. Mas os católicos estão com muita pressa, e as prolongadas negociações culminaram na terrível conclusão: "Parece que regateei tempo demais". Queijo Suíço, o significado de seu nome torna-se finalmente claro, é carregado numa padiola, furado por onze balas — para ser lançado na vala comum porque a mãe tem mêdo de reclamar o corpo. Torturada entre as exigências contraditórias de sobrevivência pessoal e amor materno, Mãe Coragem matara, com efeito, seu próprio filho. E ela sofre as conseqüências com terror e remorso, olhando para o corpo numa agonia muda, estrangulando os soluços na garganta, para que não revele qualquer sinal de reconhecimento.

Kattrin é o único filho realmente virtuoso de Mãe Coragem, a alma terna e, sem dúvida, a figura mais positiva da peça. É uma característica da atitude de BRECHT, em relação aos valôres positivos, o fato de a môça ser muda; mas, através de seus gestos e reações expressivos, a crueldade e o horror da guerra são transmitidos de maneira eloqüentíssima. A sua própria mudez está relacionada com êsses terrôres — "quando era pequena, um soldado enfiou-lhe qualquer coisa pela bôca adentro" — e quando ela foi assaltada e mutilada por alguns bandoleiros perversos, a guerra liquidou-lhe tôdas as esperanças de um lar, um marido e filhos, as crianças a quem ela tanto amava. Por causa de sua mudez, sua serenidade e amor pelas crianças, Kattrin atinge, por vêzes, estatura alegórica — assemelha-se bastante à Paz de Aristófanes, cega, amordaçada, violada, e enterrada pela guerra. Mas a guerra de Brecht é interminável; e, ao contrário da figura muda de Aristófanes, Kattrin não é levada a desfrutar o banquete nupcial, no fim. Em vez de ser arrancada da cova, é lançada para dentro de uma: a guerra enterra Kattrin para sempre. Mundanas como Yvette, que rondam os acampamentos, podem prosperar com o conflito, porquanto Yvette aceita a esterilidade da prostituta, tanto quanto a da guerra. Mas Kattrin é *Kinderknarr*, louca por crianças, e é o seu amor absorvente por êsses frutos da Paz que finalmente a destrói.

Uma vez mais, a morte ocorre porque a mãe está regateando. Tendo resistido com êxito à tentação de abandonar Kattrin e encontrar um ancoradouro seguro para si e seu amante, o Cozinheiro, Mãe Coragem ainda está, contudo, à caça de lucros: deixou Kattrin de guarda à carroça enquanto foi comprar mercadorias baratas aos habitantes aterrorizados da povoação vizinha. Enquanto está ausente, os católicos tomam uma casa de quinta e aí preparam uma emboscada para a conquista da cidade. Os lavradores, temerosos pela sorte da família que está na cidade, apelam para que Deus salve seus quatro netos. Mas, para horror dêles, suas preces são, desta vez, atendidas. Comovida pela menção das crianças em perigo, Kattrin subira ao telhado da casa de quinta, onde começa a bater no tambor. Finalmente, a Paz encontrara uma língua, explicando rìtmicamente as intenções de sua antiga e invencível inimiga. Para abafar os sons daquele alarido, os soldados e camponeses tentam criar outros ruídos, de natureza pacífica, e começam a cortar madeira. Mas o toque de Kattrin cresce de intensidade e desespêro. Quando um tenente lhe oferece poupar a vida da mãe se descer do telhado, Kattrin bate no tambor ainda com mais energia; quando o militar reforça a promessa com a palavra de honra, ela bate com mais fúria do que nunca. A destruição da carroça, a morte à baioneta de um camponês que se mostrara favorável, a ameaça à sua própria vida — nada consegue parar aquêle desesperado alarma. Finalmente, ela é atingida por uma certeira descarga de mosquetes e cai do telhado; mas a cidade está salva.

O episódio é simples, emocionante e grandioso, com um crescendo emocional criado, sobretudo, pelo uso do rufar do tambor. Mas a catarse que o episódio realiza, tão rara na dramaturgia de Brecht, é quase imediatamente seguida por uma ironia cruel, propositadamente fria. O sacrifício de Kattrin fôra realmente em vão. A cidade foi salva, mas o som que o anuncia imediatamente é a detonação de um canhão. A guerra continuará por mais doze anos; e depois dessa guerra terminar, seguir-se-ão mais trezentos anos de morticínios.

Trazida ao palco para o *threnos,** Mãe Coragem mostra a profunda desolação de suas esperanças. Uma vez mais, a culpa fôra parcialmente dela ("Se você não tivesse ido à cidade, atrás da sua negociata", diz uma Velha Camponesa, "talvez não tivesse acontecido nada"), mas ela está agora acabrunhada demais para sabê-lo. Julgando que Kattrin está apenas adormecida, canta-lhe uma canção de ninar; mas até o acalento diz respeito à necessidade de roupas e comida. A ilusão que a sustenta é que Eilif possa estar ainda vivo. Sem essa ilusão, sòmente o vazio a aguarda pela frente... a inconsolável vacuidade da vida, provocada por um universo maligno, homens desumanos e sua própria natureza defeituosa. Saímos do mundo da comédia falstaffiana e ingressamos no desolado mundo do *Rei Lear;* mas, ao contrário de Lear, à heroína de Brecht é negada até a libertação da morte. Quando os exércitos encetam a marcha, entoando a canção dela sôbre a certeza das estações e da mortalidade do homem — a chegada da primavera da vida antes do inverno da morte — Mãe Coragem grita para êles: "Eh, esperem por mim!" E atrela-se ela própria à carroça. Puxa-a agora sòzinha, mas já não está muito pesada: mantimentos e passageiros, tudo foi destruído. Mãe Coragem e a carroça fundem-se numa só peça — feridas e maltratadas pela guerra, mas, apesar de tudo, resistindo. Mãe Coragem arrastara-a por meia Europa, sem aprender coisa alguma. Arrastá-la-á ainda por mais algum tempo, antes de parar, animada apenas pelo instinto básico da vida: a necessidade de sobrevivência. A insignificância e a grandeza dessa mulher revelam-se claramente no final, como são claras de uma ponta à outra desta obra monumental, em que Brecht tão furiosamente despojou a raça humana... e tanto lhe devolveu.

---

* *Threnos:* palavra grega para lamentação ou cântico especial das cerimônias fúnebres. A forma poética *trenodia* corresponde à elegia. (*N. do T.*)

Mãe Coragem é a obra culminante da carreira de Brecht, mas não se pode dizer que seja o seu fim. Durante e depois da guerra, no exílio e de regresso a Berlim Oriental, Brecht continua a criar uma profusão de peças — incluindo, pelo menos, uma obra-prima: *O Círculo de Giz Caucasiano*. Mas, depois de *Mãe Coragem,* a selvagem indignação de Brecht começa a abandoná-lo, e sua rebelião arrefece progressivamente. Ainda que suas peças sejam mais abertamente comunistas no tema, êste é abordado de modo mais suave, com um temperamento mais equilibrado. Mulheres virtuosas, maternais, como Kattrin (Shen Té, Simone Machard, Grusha), movem-se para o centro da ação, ao passo que suas personagens secundárias ganham dimensões mais profundas e motivações mais complexas do que a simples ganância ou luxúria. Em lugar de castigar a humanidade, Brecht começa a celebrá-la; em vez de ilustrar os seus temas através de comparações irônicas, começa a empregar alegorias e parábolas morais. A mais recente maneira de Brecht abordar uma personagem e o seu uso de comparações menos exageradas sugerem até que ponto êle está perdendo a sua necessidade de se revoltar contra a realidade; ainda como outra prova, a natureza está retornando à sua obra — não mais hostil e feia, mas calma, serena e até bela. Menos sardônico, menos tenso, Brecht cresce em lirismo e displicência: de fato, se o primeiro período de Brecht foi büchneriano, o seu segundo jonsoniano, então o seu terceiro período é claramente shakespeariano; algumas de suas peças têm uma atmosfera análoga à das comédias românticas de Shakespeare.[20] A própria teoria de Brecht está saindo do didatismo rígido dos primeiros tempos. Nas suas últimas obras, a *Poética* e o *Pequeno "Organon" para o Teatro* (1948), Brecht permite-se finalmente falar de "entretenimento" no drama, um elemento que costumava desprezar como hipnótico e culinário; e chega a ponto de expressar a heresia ideológica de que "a mais fácil de tôdas as formas de existência está na arte".

---

[20] *O Círculo de Giz Caucasiano,* por exemplo, está não só impregnado do humor e atmosfera da comédia shakespeariana, mas também com algumas de suas convenções teatrais. O prólogo da peça funciona como

"Uma atitude contemplativa", nota Ronald Gray, "é assim atrelada à revolucionária que Brecht ainda mantinha". E essa atitude contemplativa, devemos acrescentar, é o desenvolvimento final da revolta existencial de Brecht. Se bem que continuasse marxista, logrou transcender, por fim, o seu horror neo-romântico à vida. Os interêsses contemplativos de Brecht são sublinhados pelo seu crescente interêsse nas formas, nos temas e personagens orientais; uma grande parcela de seus poemas e peças é agora inspirada pelo Oriente. É certo que Brecht foi atraído para o teatro *No*, o drama chinês e o teatro *Kabuki* por causa de suas técnicas de alienação ou distanciamento; e, à semelhança de Yeats, êle utiliza tais convenções como a máscara, a mímica, a dança e o gêsto a fim de restaurar a ingenuidade e simplicidade que o teatro supersofisticado do Ocidente perdera. Todavia, Brecht tem uma afinidade filosófica muito especial com o drama do Oriente, pois trata-se de uma dramaturgia de submissão, em que as personagens reconhecem uma inteligência universal e tentam fundir-se nela, libertando-se do desejo terreno.[21]

---

uma indução shakespeariana; o enrêdo principal desencadeia o *suspense*, a incompreensão e a intriga. Grusha, como a Rosalinda em *As You Like It*, tem de fugir da cidade, disfarçada, como resultado da usurpação e revolução. E Azdak, como tantos bufões de Shakespeare, é um Senhor do Desgovêrno: um Toby Belch criado por Charlie Chaplin e interpretado por Groucho Marx. O Narrador é uma espécie de Côro shakespeariano, em sua manipulação de tempo e espaço; e as canções da peça, assim como as canções de Shakespeare, funcionam como intervalos líricos da ação. Finalmente, as reconciliações no final da obra recordam um dos métodos de Shakespeare realizar o desenlace de um enrêdo romântico; e, como *Much Ado About Nothing*, a peça também termina com uma dança.

[21] Cf. Makoto Ueda, "The Implications of the Noh Drama", *Sewanee Review*, verão de 1961, pág. 368, onde o autor afirma que às personagens do teatro *No* "faltam a coragem masculina e a energia pujante dos

Como prova, o interêsse de Brecht pelo drama oriental faz-se acompanhar, durante êsse último período, pelo interêsse nos pensadores religiosos orientais — Confúcio, Buda, Lao-Tsé, os filósofos da obediência através do aniquilamento do eu físico. É provável que, com o avanço da idade, Brecht tenha finalmente dominado suas conturbadas paixões. Não mais acicatado pelo apetite, entrega-se àquele vogar à deriva, àquela fusão que desejara obter a vida tôda. Como Strindberg, em resumo, Brecht abre caminho, após uma carreira de feroz rebelião, para uma posição de resignação; por fim, realiza aquela segurança e serenidade que Brecht associava ao ventre materno. Num de seus últimos poemas, a "Parábola de Buda Sôbre a Casa Incendiada", Brecht retorna à sua repetida imagem do corpo boiando passivamente na água. Buda pregara a doutrina da roda da cobiça, e aconselhava:

Refugar todos os apetites e assim
Isento de desejo entrar no Nada, que êle chamava Nirvana.

E um discípulo, tentando compreender a doutrina, comparou o Nirvana ao ficar-se boiando dentro da água, cogitando sôbre se a sensação é agradável ou "*kalt, leer, und bedeutungslos*" (um nada frio, sem sentido e vazio). Buda responde com a sua famosa parábola sôbre os que, enquanto a casa ardia, perguntavam que tal estava o tempo lá fora; e Brecht, no final do seu poema, aplica essa lição aos que resistiriam à revolução comunista, perguntando se por acaso ela seria ou não boa. O desejo de revolta, em Brecht, satisfaz-se ainda por meio de sua identificação com o comunismo; mas o seu desejo de paz exprime-se agora através de imagens de calma oriental. Brecht, portanto, só chega a têrmos com a vida enquanto continua rejeitando-a — vo-

heróis das tragédias ocidentais; não lutam, submetem-se... Assim, o drama *No* é primordialmente religioso — no sentido de que descreve o reconhecimento pelo homem de um poder absoluto no universo e a maneira como êle aprende a submeter-se a êle". Isto poderia ser também uma descrição das ambições de Brecht, em tôda a sua vida.

gando ao sabor da maré política, êle supera seu horror e náusea espirituais. E esta é a única síntese da dupla revolta de BRECHT. Sòmente fundindo-se com o mal, êle sente que poderia ainda funcionar para o bem; ùnicamente aderindo aos destruidores, poderia juntar-se ainda às fileiras dos criadores. As chicanas, os ardis capciosos, as contemporizações e compromissos que BRECHT aceitou para a sobrevivência de si próprio e de sua arte nem sempre são muito atraentes. E nenhum outro dramaturgo moderno exemplifica melhor as decrescentes possibilidades de revolta numa era de totalitarismo, guerra e Estados de fôrça. Mas se BRECHT por vêzes sacrificou sua integridade pessoal a uma falsidade coletiva, fê-lo para que o seu individualismo pudesse ainda exprimir-se secretamente. O seu drama continua sendo a medida final dessa realização — atos de azedume que não apagaram o seu charuto, mas, pelo contrário, o mantiveram aceso.

Capítulo VII

Luigi Pirandello

Em 1933, três anos antes de sua morte, Luigi Pirandello completou uma peça autobiográfica intitulada *Quando si è qualcuno* (*Quanto Se É Alguém*). O herói anônimo da obra, cujas falas são precedidas apenas por três asteriscos, é um escritor idoso de grande preeminência, que se encontra aprisionado num papel definido pelo seu público: "Não devo mover-me de um certo conceito, a respeito do qual êles já decidiram todos os detalhes. Aqui estou eu imóvel, para sempre!" Irritado contra as restrições de sua fama, coloca-se uma "máscara de juventude", gozando de uma liberdade temporária enquanto escreve poemas líricos sob o pseudônimo de um môço, ignorado poeta. Por algum tempo, o subterfúgio foi coroado de êxito: o nôvo poeta foi aclamado como uma "voz estuante de vida". Mas o ardil é finalmente descoberto, e o herói tem de retornar aos seus desagradáveis deveres públicos: ser olhado, figurar no roteiro das celebridades a visitar, ser aplaudido por admiradores que não o compreendem. Instado por um amigo compadecido a praticar algum ato espontâneo, mesmo ofensivo, a fim de provar que ainda está vivo, o herói conclui que não pode mexer-se. Só quando não se é ninguém, aprende êle, é possível existir no tempo; quando se é alguém, fica-se petrificado, imóvel, morto. Enquanto profere um discurso comemorativo sôbre o seu qüinquagésimo aniversário, êle próprio começa a transformar-se em estátua, ao mesmo tempo que as suas palavras são gravadas na fachada de uma casa atrás dêle.

A peça é prejudicada por traços de vaidade e compaixão por si próprio, mas a sua imagem final é uma espantosa e consumada realização das opiniões de PIRANDELLO sôbre as relações entre o indivíduo e sua vida, sôbre as relações entre o artista e sua arte — dois temas que são, realmente, o mesmo tema, e que continuaram a obcecar o dramaturgo, no decurso de tôda a sua carreira. PIRANDELLO sabe que está vivo e em evolução, mas, contra a sua própria vontade, endureceu nas rígidas posturas do clichê de homem público, enquanto suas palavras, embora formadas no espírito de um ser vivente, são esculpidas em mármore assim que proferidas. Aceitar uma definição — tornar-se *alguém* — é ser congelado no tempo, do mesmo modo que a arte, o mundo definido do artista, endurece na sua prisão formal. O drama pirandelliano típico é um drama de frustração que tem no seu âmago um conflito inconciliável entre tempo e intemporalidade, ou entre vida e forma; e quer o autor reflita sôbre a identidade humana ou (seu outro tema principal) a identidade da arte, os têrmos do conflito mantêm-se essencialmente os mesmos.

Típica neste sentido, *Quando Se É Alguém* é incomum em outro: PIRANDELLO só muito raramente escreveu peças autobiográficas. Contudo, é um dos dramaturgos mais subjetivos do teatro moderno e, sem dúvida alguma, o mais autoconsciente. PIRANDELLO é uma peculiaridade do teatro de protesto: um imperioso artista messiânico que escreve peças existenciais impregnadas de compaixão. Nêle, o ego romântico é forte, embora usualmente sublimado. Quando a tal se dispõe, é capaz de ser pessoalmente tão fútil e pomposo quanto seu detestado rival, D'ANNUNZIO: "A única coisa que fui capaz de fazer", escreve êle a Marta Abba, "foi pensar belas e nobres coisas". A respeito de um drama inferior, quase religioso, *Lázaro,* vangloria-se de que "colocava a consciência moderna em paz sôbre a questão religiosa" e a propósito da incompleta *Gigantes da Montanha,* gaba-se: "O triunfo da imaginação! O triunfo da poesia e, ao mesmo tempo, a tragédia da poesia, forçada a existir no mundo moderno e brutal".[1]

---

[1] A comentários como êsse, somos tentados a replicar com as palavras admonitórias de NIETZSCHE: "A vida é dura de suportar: mas não finja ser assim tão delicado!"

Além disso, PIRANDELLO queixa-se freqüentemente de ser incompreendido e inapreciado, embora tivesse sido cumulado de honrarias em vida. Quando a crítica se manifestou desfavoràvelmente a *Lázaro,* êle declara que a Itália terá de "expiar a vergonha de não ter compreendido" as suas peças e de "ter-me tratado injustamente". Decidindo estrear *Questa sera si recita a soggetto* (Esta Noite Improvisa-se) na Alemanha, PIRANDELLO comenta: "Tornei-me um estranho em meu próprio país e... portanto, terei de encontrar outra pátria para a minha arte". Mas quando essa estréia deu ocasião a um tumulto, desabafou: "Por tôda parte a hostilidade me persegue". Finalmente, refugia-se numa amarga, lamentosa misantropia: "A humanidade nada merece, obstinada como é em sua estupidez contìnuamente crescente, em sua brutal turbulência. O tempo está contra mim; a espécie humana me é adversa". Na bôca de IBSEN, tais sentimentos podiam ser nobres e corajosos; na bôca de PIRANDELLO, soam, meramente, a egoísmo.

Mas é raro que semelhante egoísmo pessoal inspire sua obra. Como dramaturgo, PIRANDELLO é um severo e intransigente ironista, mas suas peças estão repletas de comiseração pelo destino da humanidade sofredora. É certo que o único autor teatral mencionado no teatro de PIRANDELLO é o próprio PIRANDELLO (o seu nome é citado, ocasionalmente, por suas personagens). Mas as referências são sempre irônicas e êle resiste sempre à tentação de glorificar-se como D'ANNUNZIO, por intermédio de heróis sôbre-humanos. Por outro lado, o impulso messiânico de PIRANDELLO é canalizado para uma visão filosófica pessoal. Caso não esteja presente como personagem, o autor está sempre presente como uma inteligência reflexiva pairando na obra — comentando, expostulando, conceptualizando. Neste aspecto, recorda-nos SHAW e certamente se ajusta à definição de "artista-filósofo" de SHAW. De fato, PIRANDELLO fornece-nos a sua própria definição do tipo no prefácio para *Seis Personagens em Busca de Um Autor.* Aí faz êle a distinção entre o que chama "escritores históricos", aquêles que "narram um caso particular, alegre ou triste, pelo simples prazer de o narrar", e os que chama "escritores filosóficos", aquêles que "sentem uma necessidade espiritual mais profunda, por conta da qual admitem apenas figuras, casos, paisagens que se embeberam, por assim dizer, num determinado sentido de vida e a partir dêste adquirem um valor universal". E acrescenta: "Tenho a desgraça de pertencer aos últimos".

Contudo, a filosofia de PIRANDELLO é bastante diferente da de SHAW, visto ser pessimista em extremo e basear-se na convicção de que os problemas da vida são insolúveis. Por causa dessa convicção, PIRANDELLO não vê possibilidade de salvação através da vida social ou comunitária. De fato, opõe-se vigorosamente a tôdas as formas de maquinação social e mostra-se extremamente hostil aos ideais e idealistas utópicos (satiriza-os, de modo algo desajeitado, em *A Nova Colônia*). PIRANDELLO, além disso, considera o emprêgo social da arte uma traição à arte: "Temos de escolher entre os objetivos da arte e os da propaganda", declara êle num discurso perante a Academia Italiana. "Quando a arte se converte num instrumento de ação definida e de utilidade prática, está condenada e sacrificada". Isto parece colocar PIRANDELLO no pólo oposto de SHAW; mas, num certo sentido, são muito semelhantes. Ambos criaram peças em que o enrêdo e as personagens estão largamente subordinados ao tema; e ambos propendem para a argumentação tendenciosa, ao enunciarem suas idéias. Com efeito, o fraco de PIRANDELLO por idéias fá-lo vulnerável à acusação de que suas peças são demasiado cerebrais. Êle não refuta essa acusação, mas nega que as peças cerebrais tenham de ser forçosamente não-dramáticas: "Uma das novidades que introduzi no drama moderno", declara, com arrogância característica, "consiste em converter o intelecto em paixão". Depois de IBSEN e (se definirmos "paixão" com certa amplitude) SHAW, dificilmente isso poderá chamar-se uma novidade. Mas PIRANDELLO foi certamente o primeiro a converter o *pensamento abstrato* em paixão — a formular uma filosofia expositiva em têrmos teatrais.

É preciso admitir, porém, que êsses têrmos nem sempre foram muito satisfatórios. PIRANDELLO estava excessivamente interessado na *idéia* de forma, mas logo indiferente à própria forma. Tem-se por isso a tendência a julgá-lo como um dramaturgo experimental, mas sòmente a sua trilogia teatral pode ser considerada uma inovação formal. As suas outras quarenta e quatro peças são relativamente convencionais no emprêgo dos materiais dramáticos. Como um dramaturgo italiano do século XX, PIRANDELLO tinha à sua disposição três possíveis tradições: o *verismo* de GIOVANNI VERGA, o romantismo retórico de D'ANNUNZIO e o drama burguês do *boulevard* francês. Embora PIRANDELLO tentasse dissociar-se do naturalismo de VERGA e do teatro bombástico de D'ANNUNZIO, ambos influenciaram sua obra; mas a maior influência em sua escrita dramática foi a *pièce bien faite* francesa. Depois de escrever uma série de peças sicilianas de base folclórica, de uma rusticidade que lembra SYNGE e LORCA, PIRANDELLO dedica-se, largamente, aos dramas da classe média urbana. E, ao invés da maioria dos dramaturgos do teatro de protesto, que logram transformar a realidade mundana em imagens poéticas, através da ação, personagem ou atmosfera simbólicas, PIRANDELLO — apesar de ocasionais ataques à quarta parede — conserva-se geralmente confinado entre as quatro paredes da sala-de-visitas congestionada e decorada com péssimo gôsto. PIRANDELLO não é um artista que realmente evolua; como um crítico italiano observou, a sua dramaturgia é uma única peça em cem atos.[2] Só no final de sua vida, quando já era muito tarde, começou a explorar as possibilidades dos mitos poéticos, em obras defeituosas como *Lázaro, A Nova Colônia* e *Os Gigantes da Montanha*.

Quanto à sua estrutura dramática, é extremamente convencional, quando não francamente casual. Quase tôdas as suas peças estão condicionadas em três atos, "quer se lhes ajustem ou não". Sempre que a ação esmorece, PIRANDELLO engendra um nôvo atrativo ou uma nova revelação; e cada cortina desce sôbre uma crise nem sempre crível. No ato de converter intelecto em paixão, PIRANDELLO deixa freqüentemente a paixão em farrapos. Seus enredos estão repletos de sentimentos operáticos e clímax melodramático, numa exagerada veia siciliana. Expressões hiperbólicas de dor, raiva e ciúme alternam com assassínios, suicídios e acidentes mortais; espôsas maltratadas, maridos enfurecidos e amantes bestiais fomentam o adultério, o incesto, a clandestinidade, as intrigas e duelos. Por vêzes, seus monólogos convertem-se em árias e seria mais adequado fazê-los acompanhar com música de VERDI.

---

[2] PIRANDELLO tem perfeita consciência dessas restrições e assinala-o através de suas peças. Na sua trilogia do teatro, por exemplo, as personagens comentam freqüentemente as limitações do autor, em particular sua obscuridade e sua persistência temática. Como um espectador em *Cada Um À Sua Maneira* comenta, a respeito de PIRANDELLO: "Por que está êle dedilhando sempre a mesma corda da ilusão e realidade?"

As personagens, além disso, parecem perder em profundidade psicológica quanto ganham em eloqüência filosófica; ocasionalmente, a identidade delas é absorvida por completo nas idéias do autor. PIRANDELLO é ainda mais loquaz que SHAW e, portanto, resiste menos ao *raisonneur*. SHAW foi capaz de conservar uma distância estética em relação a uma personagem como John Tanner, mas Laudisi, de *À Verdade de Cada Um*, e Diego Cinci, de *Cada Um À Sua Maneira*, dificilmente podem separar-se de seu autor. O drama de SHAW é um drama de idéias, em que estas mudam de peça para peça e o autor pode apoiar duas posições ao mesmo tempo. O drama de PIRANDELLO é um drama de idéias, baseado num único conceito subjacente, consistente do princípio ao fim de sua carreira e desfrutando o entusiástico apoio do autor. Entretanto, o conceito básico pirandelliano é, em si próprio, dialético e sujeito a combinações e permutas infindáveis. Os têrmos da dialética podem não mudar, mas o ponto de ataque do autor alterna de peça para peça, de tese para antítese, dependendo da situação que estiver sendo considerada.

O conceito pirandelliano básico inspira-se em BERGSON e, em poucas palavras, é o seguinte. A vida (ou realidade, ou tempo) é fluida, móvel, evanescente e indeterminada. Não está ao alcance da razão e só se reflete através da ação espontânea, ou instinto. Todavia, o homem, dotado de razão, não pode viver instintivamente como os animais, nem pode aceitar uma existência que mude constantemente. Por conseqüência, usa a razão para fixar a vida por meio de definições ordenadoras. Sendo a vida indefinível, tais conceitos são ilusões. O homem, ocasionalmente, tem consciência da natureza ilusória de seus conceitos; mas ser humano é desejar forma; tudo o que não tiver forma enche o homem de pavor e incerteza. "A humanidade não pode suportar realidade de mais" — a percepção de T. S. ELIOT em *Burnt Norton* (e em *Murder in the Cathedral*) é a coluna vertebral da filosofia de PIRANDELLO.

A maneira como a humanidade se furta à realidade é parando o tempo, pois, como ELIOT também diz, "Ser consciente não é estar no tempo". Através do exercício da consciencialidade, ou razão, o homem consegue temporàriamente a intemporalidade. A existência é caótica, irracional, em fluxo; o homem essencializa por amor à ordem e à forma. Citando uma vez mais ELIOT, "Exceto para o ponto, o ponto morto, não haveria dança e existe ùnicamente dança". Para as personagens de PIRANDELLO também só há dança, e cada um esforça-se por encontrar seu ponto morto no mundo em revolução.

O drama que PIRANDELLO destila dêsse conceito é usualmente descrito através de referência à face e à máscara — um conflito que êle foi buscar no *teatro del grotesco*. Os autores que constituem o movimento grotesco — CHIARELLI, MARTINI, ANTONELLI — usam êsse conflito como base para situações bizarras, apresentadas de modo ridículo. A face representa o sofrimento individual em tôda a sua complexidade; a máscara reflete formas externas e leis sociais. O indivíduo submete-se ao instinto, mas também é governado pelas imposições de um código rígido, e o conflito impele-o em direções contraditórias. Isto parece constituir uma versão moderna do conflito heróico entre o amor e a honra, excetuando que, no *teatro del grotesco*, a personagem central tenta acomodar ambas as exigências ao mesmo tempo. Por conseqüência, êle não é heróico, mas absurdo — e o efeito da peça não é trágico nem cômico, mas grotesto. Em *La maschera ed il volto*, (*A Máscara* e o *Rosto*) (1916), de LUIGI CHIARELLI, por exemplo, um italiano apaixonado anuncia em público que matará sua mulher, se esta lhe fôr infiel. Quando a surpreende nos braços de outro homem, mostra-se relutante em exercer vingança, de modo que a exila, finge que a matou e vai a julgamento por assassínio. A máscara da honra e a face do amor foram ambas salvaguardadas. Mas, para consegui-lo, o italiano teve de tornar-se ator, desempenhando seu papel até os limites de sua resistência.

PIRANDELLO aproveita integralmente essa antinomia e trata de elaborar múltiplas variações, tanto sociais como existenciais. Com efeito, em sua obra, a máscara das aparências é modelada pelo eu e por outros. Os outros constituem o mundo social, um mundo que deve sua existência ao pressuposto falso de que os seus membros aderem a definições estreitas. O homem, como a vida, poderá ser desconhecível; e a alma humana, como o tempo, pode ser uma constante fuga, mas a sociedade exige certeza e tenta aprisionar o homem em seus conceitos fictícios. Para PIRANDELLO, tôdas as instituições sociais e sistemas de pensamento — religião, lei, govêrno, ciência, moralidade, filosofia, sociologia, a própria linguagem — são meios pelos quais a sociedade cria máscaras, tentando ocultar a face esquiva do homem e fixá-la com uma classificação. Escreve PIRANDELLO: "Bàsicamente, tentei mostrar constantemente que nada ofende tanto a vida como reduzi-la a um conceito superficial". Os conceitos são a morte da espontaneidade, explica êle em seu ensaio, *Umorismo* (1908), e a razão é inadequada ante a misteriosa qualidade da existência. O mistério mantém-se além da compreensão humana; e os que o desvendassem voltariam confusos e em lágrimas.

Por outra parte, a mente do homem, pelo fato de se encontrar repleta de conceitos, não tem defesas contra essas definições sociais. Por não estar certo de sua identidade, o homem aceita a identidade que lhe é dada por outros — por vêzes de bom grado, como a heroína de *Como Me Queiras,* outras vêzes com relutância, como o herói de *Quando Se É Alguém.* Procurando o eu esquivo, vê-se refletido nos olhos de outros e toma o reflexo pelo original. Essa aceitação de uma identidade sobreposta é um aspecto do *teatro dello specchio* (teatro do espelho) de PIRANDELLO — apropriadamente denominado, visto que a imagem do espelho ocorre em quase tôdas as suas peças. Laudisi, por exemplo, examinando a sua imagem num espelho, pergunta: "O que és tu para as outras pessoas? O que és tu nos olhos delas? Uma imagem, meu caro senhor, simplesmente uma imagem num espelho! Todo mundo encerra em si mesmo um dêsses espectros, e eis que torturamos os nossos cérebros sôbre os espectros noutras pessoas..." Conhecimento, fatos, opiniões, tudo são espectros, fantasmas, e a própria consciência nada mais é "senão outras pessoas dentro de nós". Como Diego Cinci diz, em *Cada Um À Sua Maneira*: "Cada um de nós tem dos outros, recìprocamente, e tem de si próprio, o conhecimento de alguma, de uma pequena, de uma insignificante certeza de hoje, que não é a certeza que foi ontem, e não será a certeza de amanhã". Neste mundo movediço, a personalidade humana dissolve-se, transfigura-se, e, à semelhança do herói da novela de PIRANDELLO, *O Falecido Matias Pascal*, que despertou certa manhã com a idéia fixa nesse fato positivo, a única coisa de que podemos estar certos é do nosso nome.

Estas são as implicações sociais do tratamento pirandelliano das máscaras. O autor — identificando-se sempre com o sofrimento individual, em oposição ao espírito coletivo — está em revolta contra o mundo social e tôdas as suas ramificações teóricas, conceptuais e institucionais. Como PIRANDELLO declarou, numa entrevista com DOMENICO VITTÓRINI: "A sociedade é necessàriamente formal e, nesse sentido, sou anti-social, mas só no sentido de que me oponho às hipocrisias e convenções sociais. A minha arte ensina cada indivíduo a aceitar o seu fardo com submissão e humildade, e com a perfeita consciência das imperfeições que lhe são inerentes". Contudo, a ressonância estóica dessa definição sugere que a revolta social de PIRANDELLO tem raízes existenciais. E assim é, de fato, porque a adoção da máscara, segundo o critério de PIRANDELLO, é a conseqüência inevitável de sermos humanos. Se a máscara, por vêzes, é imposta ao rosto pelo mundo externo, o mais freqüente, porém, é que o seja em resultado de solicitações internas. Hamlet diz: "Sei o que não parece" — mas as personagens de PIRANDELLO quase não sabem outra coisa senão o que parece.

Na verdade, quer saibam ou não, todos se dedicam às aparências como uma defesa contra a agonia da personalidade cambiante. "Escondo contìnuamente a minha face de mim próprio", diz uma personagem de *Cada Um À Sua Maneira*, "tal a vergonha que sinto ao ver que me transformo". A vergonha aumenta com o tempo, pois que a velhice grava mudanças, irremediàvelmente, nas feições humanas. "A idade", observa uma personagem em *Diana e Tuda*, que "é o tempo reduzido a dimensões humanas... o tempo que dói... e nós somos feitos de carne". Ou, como o escritor idoso de *Quando Se É Alguém* lamenta: "Vocês não sabem que coisa atroz acontece a um velho, contemplar-se sùbitamente num espelho e sentir que a mágoa de ver-se a si próprio é maior do que o espanto de já não recordar. Não sabem o que é a vergonha obscena de sentir uma cabeça jovem e ardente num velho corpo". O corpo é forma, mas forma que se altera sob o olhar faminto do abutre tempo. A fim de pararem o tempo, conseguirem a estase, localizarem o ponto morto, as personagens de PIRANDELLO envergam suas máscaras, esperando ocultar suas faces envergonhadas mediante o desempenho de um papel.

É isso o que PIRANDELLO entende por *costruirsi,* construir a si próprio. O homem começa como nada definido e converte-se numa *costruzione,* criando-se a si próprio de acôrdo com padrões ou papéis predeterminados. Assim, desempenha papéis familiares (marido, mulher, pai, mãe), papéis religiosos (santo, blasfemo, sacerdote, ateu), papéis psicológicos (louco, neurótico, homem normal) e papéis sociais (prefeito, cidadão, socialista, revolucionário). Contudo, seja qual fôr a maneira como êsses papéis são desempenhados, nenhum dêles revela a face do ator. São disfarces destinados a dar forma e propósito a uma existência destituída de sentido — máscaras numa infinita comédia de ilusão. O verdadeiro eu só é revelado num momento de cego instinto, que tem o poder de derrubar todos os códigos e conceitos.[3] Mas mesmo então o eu está no ponto de transformação. Assim, PIRANDELLO recusa-se a idealizar a personalidade à maneira dos rebeldes messiânicos; para êle, a personalidade continua sendo uma construção fictícia. Concentra-se, pelo contrário, na desintegração da personalidade, num ambiente de servidão e frustração — a revolta existencial no estilo irônico. O homem pirandelliano tem liberdade, mas a sua liberdade é insuportável; atrai-o para o êrmo e o nada. Embora mergulhe, por vêzes, na realidade, mediante a ação espontânea e instintiva, é mais freqüente refugiar-se da realidade numa ilusão benéfica. "Quanto maior fôr a luta pela vida", como PIRANDELLO acentua em *Umorismo*, "tanto maior a necessidade de lôgro mútuo".

---

[3] Como PIRANDELLO acreditava com tanta firmeza no poder do instinto sexual, foi comparado — por um discípulo fanático — a seu rival D'ANNUNZIO. A resposta de PIRANDELLO é instrutiva: "Não, não. D'ANNUNZIO é imoral a fim de proclamar a glória do instinto. Apresento êsse caso individual para adicionar outra prova à tragédia do ser humano. D'ANNUNZIO exulta com o mal; eu me aflijo com a sua existência". Ou, na terminologia da revolta, D'ANNUNZIO é messiânico, PIRANDELLO é existencial.

As implicações histriônicas disso decorrentes são tremendas — o herói pirandelliano é um ator, uma personagem disfarçada. Mas PIRANDELLO amplia ainda mais essas implicações, pois se o seu herói é um ator, também é um crítico que julga cruelmente seus próprios desempenhos. "Sim, rio algumas vêzes", diz Leone Gala em *As Regras do Jôgo*, "quando me vejo representando êsse papel que a mim próprio impus. . ." No drama elisabetiano, a personagem disfarçada está ansiosa por proteger seu disfarce dos outros; em PIRANDELLO, também está ansiosa por protegê-lo de si própria. Todavia, a razão que criou a máscara também expõe a sua natureza ilusória. No *teatro dello specchio*, o espelho refletor não é apenas o ôlho do mundo, mas também o ôlho interior:

> Quando um homem vive [escreve PIRANDELLO], vive e não se vê a si próprio. Bom, coloquem um espelho diante e façam que êle se veja no ato de viver. Ou ficará atônito por sua própria aparência, ou desviará os olhos para não se ver a si próprio, ou então, com nojo, cuspirá em sua própria imagem ou, ainda, cerrará os punhos para quebrá-lo. Numa palavra, ocorre uma crise, e essa crise é o meu teatro.

Noutro lugar, acrescenta: "Se nos apresentamos aos outros como concepções artificiais em relação ao que realmente somos, é lógico que ao olharmo-nos num espelho vejamos a nossa falsidade refletida nêle, amargurada e insuportável em sua fixidez". É por essa razão que uma personagem como Baldovino, em *Os Prazeres da Honestidade*, sente "uma indescritível náusea pelo eu que sou forçado a construir e exibir nas relações que devo assumir com os meus semelhantes". Se as personagens de PIRANDELLO querem estar fixas, também querem mover-se.

O conflito entre aparência e realidade, ou Arte e Natureza, tem sido um tema tradicional da literatura ocidental desde os seus primórdios, com os escritores anglo-saxões apoiando geralmente a realidade, e os escritores latinos apoiando, em geral, as aparências. O homem rude e franco, que não esconderá seus verdadeiros sentimentos, é uma figura crucial numa certa corrente do drama e da sátira inglêses, ao passo que a literatura francesa, espanhola e italiana é, freqüentemente, mais tolerante com o homem cortês, que sabe como moderar seu temperamento e disfarçar seus desejos. Quando o italiano Iago se disfarça, assume a aparência de um rude e honesto soldado; quando o "misantropo" de MOLIÈRE penetra no drama inglês, torna-se o indivíduo de "jôgo franco" de WYCHERLY.* No drama de PIRANDELLO, por outro lado, o conflito entre Arte e Natureza é traduzido num conflito entre vida e forma, enquanto as aparências se convertem em ilusões; mas, com êle, o conflito torna-se uma verdadeira dialética. PIRANDELLO suscita simpatia pelo homem que tenta esconder-se da realidade e simpatia pelo que quer de nôvo mergulhar nela. Vida e forma — realidade e ilusão — são opostos, mas constituem os pólos gêmeos da existência humana.

PIRANDELLO é igualmente ambivalente sôbre a faculdade da razão. A sua filosofia, baseada na crença de que o conhecimento real é inacessível, é profundamente antiintelectual; entretanto, é através do intelecto que êle atinge suas conclusões. Tais paradoxos proliferam no drama de PIRANDELLO. A razão é a consolação do homem, mas também a sua maldição; cria uma falsa identidade que também pode destruir; aplica a máscara no rosto e depois arranca-a. Sob o olhar frio da razão, o ego expande-se e contrai-se; a *costruzione* é erigida e depois demolida. A personagem disfarçada, em PIRANDELLO, é uma criatura de aparências, cujo intelecto criou a sua ilusão, mas também tem a capacidade, por intermédio do intelecto, de penetrar numa realidade mais profunda. Evade-se da vida para a forma, e da forma para a vida. Ou, usando uma metáfora do teatro, o ator improvisa arrogância e irritação durante a sua hora no palco, antes do crítico implacável o mandar de volta para o espelho do seu camarim, chorando amargamente a inautenticidade do seu desempenho.

---

* Alusão à magistral e vigorosa sátira *The Plain Dealer* (*O Homem Sem Papas na Língua*) de WILLIAM WYCHERLY (1676), um dos mais ferozes e originais autores da Restauração inglêsa. (*N. do T.*)

É provável que isto pareça difícil ou impossível de compreender, mais um exercício de epistemologia do que dramaturgia, mas o que espanta é a quantidade de situações efetivas que PIRANDELLO conseguiu criar a partir de tais reflexões. Com efeito, o conceito de PIRANDELLO toma sempre a forma de conflito; e o conflito mantém-se no âmago de sua dramaturgia. Tais conflitos assumem uma forma interna e externa, dependendo de qual o aspecto da revolta pirandelliana que está em ascendência. Como rebelde existencial, PIRANDELLO explora os papéis que os homens desempenham para fugir à vida — a revolta interioriza-se, manifestando-se contra a ilusão da existência humana. Como rebelde social, ataca os indivíduos importunos e perversos, os intrigantes e os fomentadores de escândalos que pensam conhecer o indecifrável mistério do homem — a revolta exterioriza-se, manifestando-se contra a intromissão do mundo social. Em geral, os dois níveis da revolta de PIRANDELLO correm paralelamente, em cada uma de suas peças; e, em resultado disso, sua dramaturgia tem um "esquema espacial", nas palavras de ERIC BENTLEY, que consiste num "centro de sofrimento, dentro de uma periferia de intrigantes — o padrão da aldeia siciliana".

Ampliando um pouco mais esta descrição, chamemos aos que se situam no círculo exterior *alazõnes* (impostores ou bufões) e aos do centro *eirones* (autodepreciadores — têrmos pelos quais pretendo sugerir as afinidades das personagens de PIRANDELLO com as máscaras habituais de ARISTÓFANES e da *commedia dell'arte*.[4] Na comédia tradicional, como nos diz NORTHRUP FRYE, o *alazõn* é caracterizado como *"o miles*

---

[4] F. L. CORNFORD foi o primeiro a aplicar êsses têrmos a ARISTÓFANES, em seu livro *The Origins of Attic Comedy;* NORTHRUP FRYE, em *The Anatomy of Criticism*, aplica-os à literatura em geral. PIRANDELLO, que estava familiarizado com as máscaras habituais da comédia tradicional, usou-as, penso eu, de modo muito mais consciencioso que outros escritores ocidentais.

gloriosus, o excêntrico erudito ou o filósofo obcecado". No drama de PIRANDELLO, o *alazõn* é um agente da sociedade organizada e está usualmente identificado com uma de suas instituições: a ciência, a burocracia ou o Estado. Por vêzes, é um médico, outras vêzes, um funcionário subalterno, ainda outras, um agente policial — um sempre fingido, cujo fingimento reside em pensar que é um homem sábio quando não passa de um idiota. O *eiron*, por outra parte, é um indivíduo sofredor que ocultou algum segrêdo íntimo sob uma máscara de aparências. Por vêzes, não se dá conta de que enverga uma máscara, sendo nesse caso um sofredor patético, apenas — um *pharmakos*, ou bode expiatório. Mais freqüentemente, é um homem de sabedoria superior, porque, como SÓCRATES (o *eiron* original), êle *sabe* que nada sabe. Perseguido e atormentado por seus perseguidores, os *alazõnes*, êle replica com o sarcasmo frio: o riso irônico é sua única arma. Como diz Diego Cinci em *Cada Um À Sua Maneira*: "Rio porque levei o meu coração a ressecar... Rio à minha maneira, e o meu ridículo cai mais depressa sôbre mim próprio que sôbre os outros!" Portanto, é irônico na acepção grega original de *dissimulação* — de ignorância propositadamente afetada.

O choque entre os dois grupos ocorre quando os *alazõnes* tentam arrancar as máscaras dos *eirones* — uma ação que se reveste de conseqüências simultâneamente trágicas e cômicas. Por outra parte, essa impertinente invasão da intimidade de outrem pode ser perigosa, visto que a ilusão do *eiron* é necessária à sua vida; por outra parte, a tentativa para descobrir o eu secreto de outrem é ridìculamente impossível, visto que a face por baixo da máscara não pode ser conhecida. Assim, a ação cômica desenrola-se no nível social da peça, em que os *alazõnes* são frustrados em sua curiosidade, mudando o seu estado de conhecimento para ignorância, de pretensiosa complacência para confusão estupidificada. A ação trágica desenrola-se no nível existencial da peça, em que os *eirones* são arrastados para um foco luminoso dolorosamente estonteante, que lhes causa terrível desconfôrto e sofrimento. Quanto ao autor, seus esforços literários identificam-no como *alazõn*, visto que, ao escrever sôbre os *eiro-*

nes, está-se imiscuindo em seus assuntos privados.[5] Mas seu tom é o de um *eiron*, uma vez que, em sua identificação solidária com os sofredores, êle exprime uma hostilidade irônica pelos intrigantes sociais.

Uma das mais famosas, se não a mais engenhosa das peças nesse estilo é *Cosi è (se vi pare)* (*A Verdade de Cada Um*) que PIRANDELLO escreveu em 1917. Nela, o chefe dos *alazõnes* é o Comendador Agazzi, um burocrata de cidade provinciana, que é apoiado em sua bufonaria por membros da sua e de outra família, pelo Prefeito e pelo Comissário de Polícia. Os sofredores são os vizinhos dêles: o *Signor* Ponza, sua espôsa e sua sogra, a *Signora* Frola. O comportamento incomum dessa família suscita curiosidade. Por que à *Signora* Frola nunca foi permitido visitar sua própria filha? Os vizinhos estão particularmente melindrados porque também a êles foi recusada entrada na casa de Ponza, embora êste seja um subordinado de Agazzi.

À medida que a peça avança e Ponza e a *Signora* Frola são inquiridos sôbre as respectivas condutas, o mistério adensa-se. Ponza sustenta que barrou a sogra de sua casa a fim de proteger sua paz de espírito. De acôrdo com o seu depoimento, a filha de Frola morrera num terremoto e Ponza contraíra segundas núpcias; mas quando Frola ficou mentalmente perturbada e recusou aceitar êsses fatos, Ponza, condescendentemente, deu a entender à sogra que sua filha ainda estava viva. A *Signora* Frola, por seu lado, sustenta que quem está louco é Ponza. Êle convenceu-se de que sua primeira mulher está morta e, para não o contrariar, ela deixou que Ponza casasse duas vêzes com sua filha. Para complicar mais a situação, cada testemunha conhece a versão contrária dos acontecimentos, mas, por compaixão, esforça-se por manter a ilusão da outra.

---

[5] PIRANDELLO sugere êsse papel para si mesmo em *Cada Um À Sua Maneira* — uma *commedia a chiave*, ou comédia com chave. Esta peça, que se baseia em personagens reais, é interrompida no meio por algumas das figuras que estão representadas no palco; e consta que esbofetearam PIRANDELLO no saguão. "É uma desgraça!", grita uma delas. "Duas pessoas devassadas em público! Os assuntos particulares de duas pessoas expostas ao ridículo em público!" Neste *roman à clef*, portanto, PIRANDELLO atribui-se, claramente, a função do intrometido *alazõn*.

Entrementes, a família Agazzi e seus aliados estão imensamente atarefados em tentar chegar ao fundo das coisas. Representando-se como "peregrinos sequiosos de verdade", não passam, realmente, de um "grupo de mexeriqueiros" — espreitando segredos, desenterrando fatos, forçando penosas confrontações. Sòmente o cunhado de Agazzi, Lamberto Laudisi, desaprova essa intromissão nas vidas alheias. A família Ponza é um grupo *pharmakos* — passivo, vitimado, inconsciente — pelo que Laudisi passa a ser o porta-voz dela; é o *eiron* da peça e é com as suas gargalhadas escarninhas que o pano cai em cada ato. Para Laudisi, a verdade é algo perpètuamente fora do alcance, ao passo que a realidade é uma festa móvel que o homem escolhe em seu próprio calendário. Enquanto os bufões prosseguem com seus interrogatórios e investigações, sacando documentos e papéis oficiais, mas sem deixarem de estar confusos, Laudisi afirma que os fatos em nada contribuem para a matéria, uma vez que deixam as coisas tão ambíguas como dantes. "Oh, eu concordo" — admite êle — "que se vocês arranjassem uma certidão de óbito, ou de casamento, ou qualquer coisa dêsse gênero, talvez pudessem satisfazer essa estúpida curiosidade. Infelizmente, não podem. E o resultado é que estão num apuro extraordinário, tendo de um lado um mundo de fantasia e do outro lado um mundo de realidade e vocês, com seiscentos demônios, não são capazes de distinguir um do outro".

Finalmente, a única pessoa que pode explicar o mistério — a *Signora* Ponza — é trazida a depor. Está "vestida de luto rigoroso... o rosto oculto por um espêsso véu negro e impenetrável". O véu é sua máscara — mas o véu continua abaixado, a máscara continua a ocultar o rosto. Na verdade, a *Signora* Ponza anuncia então ser filha da *Signora* Frola e também a segunda mulher do *Signor* Ponza. Converteu-se numa expressão construída pelas exigências de outros: "Eu sou aquela que vocês acreditam que eu sou" e, para si mesma, "Eu nada sou". Imposta exteriormente, a máscara muda de acôrdo com os olhos de quem a contempla, enquanto o rosto mantém um mistério imponderável.

Como ERIC BENTLEY observa, nada há na peça que sugira a inexistência de uma versão correta da história. Pelo contrário, a peça é um protesto contra os "fomentadores de escândalos, o cronista bisbilhoteiro e o psicanalista amador"

— e, poderíamos acrescentar, as amigas carpideiras, o *cameraman* realista e o investigador parlamentar — os que implacàvelmente sondam e devassam os segredos de outros. Em *A Verdade de Cada Um*, êsses segredos só podem ser protegidos através da dissimulação. "Há aqui um infortúnio, como vêem, que deve permanecer oculto", comenta a *Signora* Ponza, "caso contrário, o remédio que a nossa compaixão encontrou não terá proveito". O PROF. BENTLEY conclui daí que PIRANDELLO *acredita* na existência da verdade objetiva. Talvez ... Mas êle mostrará repetidamente, em peças posteriores, como essa verdade não pode ser apreendida pela mente inquiridora, visto ser um contínuo estado de fluxo e varia com cada indivíduo. Essa queixa existencial é apenas sugerida em *A Verdade de Cada Um* e logo enterrada sob uma barragem de sátira social. Em vez de desenvolver as mais profundas implicações de sua filosofia, PIRANDELLO exercita o espírito que anima sua revolta social; e a tragédia que paira, ameaçadora, é evitada no final. Afirmado o direito de cada um à sua intimidade, seus segredos ainda ocultos dos bisbilhoteiros e intrometidos, os *pharmakoi* desaparecem na escuridão, enquanto os *alazōnes* estão perdidos e estupefatos, fustigados pelo riso brutal do *eiron*.

A Verdade de Cada Um é um exercício bastante convencional no estilo grotesco. Como expressão de revolta social, tem certo poder e relevância, mas a cisão entre os *pharmakoi* e o *eiron* — entre os sofredores e seu porta-voz — mostra que PIRANDELLO ainda não aperfeiçoou sua estrutura. Além disso, a preeminência do *raisonneur*, Laudisi, sugere que, a princípio, PIRANDELLO estava menos interessado em dramatizar os seus temas do que em formulá-los francamente. Em *Enrico IV* (*Henrique IV*) (1922), porém, PIRANDELLO dispensa inteiramente o *raisonneur*, consubstanciando suas idéias numa brilhante metáfora teatral e concentrando-se não tanto no mundo social dos confusos bufões quanto no mundo existencial do sofredor principal. E agora êsse mundo é maravilhosamente rico e variado. A personagem central da peça é *pharmakos* e *eiron*, uma pessoa viva e uma personificação articulada, o mecanismo da ação e a fonte das idéias. Na personagem de Henrique, as reflexões de PIRANDELLO sôbre o conflito entre vida e forma, sôbre a natureza esquiva da personalidade e sôbre a revolta do homem contra o tempo, são realizadas de modo poderosamente estranho. Henrique é a culminação do conceito pirandelliano de máscara e face, bem como a consubstanciação das noções de PIRANDELLO (desenvolvidas mais elaboradamente nas suas peças de teatro) sôbre o mundo intemporal da arte. Ao tentar fixar sua vida instável numa forma significativa, Henrique emerge como Ator, Artista e Louco; e, além disso, possui um intelecto extraordinário, refletindo-se em todos os três.

A estrutura da peça, uma estrutura que se tornará básica na obra de PIRANDELLO, consiste num tema "histórico" dentro de um quadro "filosófico". A linha histórica é a seguinte: Henrique IV (como é denominado no decorrer de tôda a peça) é um nobre italiano a quem a vida desferiu um golpe cruel. Vinte anos antes, cedendo ao seu gôsto pela representação teatral, participara numa festa, trajando como um Imperador medieval do Sacro Império Romano que fôra excomungado por Gregório VII e obrigado a caminhar descalço até Canossa, em penitência. Seu cavalo tropeçara, espicaçado por trás (como Henrique viria a saber mais tarde) por Tito Belcredi, seu rival, e Henrique caíra, batendo com a cabeça numa pedra. Henrique despertou com a ilusão de que era realmente Henrique IV; o espetáculo tornara-se sua realidade. "Jamais esquecerei aquela cena", recorda sua antiga amante, Dona Matilda, "tôdas as nossas faces mascaradas, hediondas, olhos arregalados para êle, para aquela terrível máscara de seu rosto, que já não era máscara, mas loucura, a loucura personificada!" A máscara usurpara o rosto; o ator convertera-se em louco, perdendo tôda a noção de distância do seu papel. Persistindo êsse delírio, o sobrinho de Henrique, Carlos di Nolli, contratou homens para desempenharem os papéis de seus vassalos e conselheiros. Nos vinte anos seguintes, êles representaram seus papéis coadjuvantes num drama que Henrique, o ator principal, trocara inconscientemente pela sua vida.

Contudo, só em doze dêsses vinte anos Henrique estêve realmente louco; depois disso, sua consciência voltou. Mas recuperara a sanidade mental com a terrível compreensão de que fôra espoliado de sua mocidade. Sua vida deslizara num longo sonho e agora despertava, grisalho por dentro e por fora, como se estivesse prestes a "chegar a um banquete, faminto como um lôbo, e constatasse que tôdas as iguarias já tinham sido consumidas". Persistindo sua fome, insaciada, decidiu vingar-se no tempo, recusando regressar ao tempo. Voltaria a desempenhar seu papel, a manter sua máscara e a viver sua loucura "com a mais lúcida das consciências". Essa consciencialidade é comparada a um espelho que êle conserva sempre diante de si, invisível para todos os outros. O ator ficara louco; agora, o louco tornava-se ator, em revolta contra a própria existência.

Henrique conseguira evadir-se do tempo ingressando na História, que é tempo congelado. Seguiu as linhas gerais de um enrêdo que já fôra escrito, preordenado, predeterminado, buscando (como YEATS em *Sailing to Byzantium*) uma passagem para o mundo da eternidade. A resposta de YEATS ao fluxo agonizante de vida é contemplar um pássaro dourado, sôbre um ramo dourado, num país lendário em que o tempo está suspenso; Henrique encontra consolação para a sua melancolia e desespêro integrando-se numa figura histórica, fixa e imutável. Mantendo-se como Henrique IV aos vinte e seis anos de idade "tudo determinado, tudo decidido", Henrique não sofre os horrores da idade. É conservado tão sòlidamente num momento eterno quando aquêle retrato seu, irradiante de juventude, em roupas de fantasia, suspenso na sala do trono ao lado de um retrato da jovem Dona Matilda. E agora, enquanto representa uma mascarada, mantendo-se, porém, fora da mascarada (possuindo a clareza sobrenatural de sua loucura lúcida), Henrique movimenta-se na vida com a suprema confiança de quem sabe o que aconteceu antes... e o que acontecerá depois. Acaso, acidente, eventos fortuitos, travessuras do tempo, nada o afligirá mais. Suspendendo voluntàriamente sua liberdade de ação, passou do tempo à intemporalidade e àquele ponto morto em que a dança prossegue.

A narrativa de Henrique é talentosamente entrelaçada na peça, e a trama é desvendada através das intervenções de outro grupo de intrigantes pirandellianos. Atuando como *alazõnes* para o *eiron* de Henrique, há uma série de pessoas interessadas, que vieram observar êsse "louco", na esperança de curá-lo: Dona Matilda, sua antiga amante; Tito Belcredi, o atual amante dela; Carlos di Nolli, sobrinho de Henrique; Frida, a bela filha de Matilda; e um alienista chamado Doutor Dionysius Genoni. Estas personagens são submetidas ao desprêzo de Henrique e de PIRANDELLO, mas o alienista é alvo especial de sátira. Um "lunático erudito", com total confiança em seus podêres curativos, Genoni é um charlatão palavroso, usando um jargão profuso — caricatura de um profissional — inspirado em *il dottore* da *commedia dell'arte*. Para êle, Henrique é meramente um caso — mais um objeto conceptual que um complexo ser humano. Mas, como sempre acontece em PIRANDELLO, essa espécie de rótulos converte-se sempre num insulto à alma humana: "Palavras, palavras que qualquer pessoa pode interpretar à sua própria maneira!", grita Henrique. "Assim é formada a opinião pública! E é uma péssima perspectiva para um homem que um dia se encontrar rotulado com uma dessas palavras que todo mundo repete: por exemplo, 'louco' ou 'imbecil' ".

Tendo assim rotulado Henrique, Genoni sugere que êle e os outros ingressem na loucura daquele a fim de o observarem ìntimamente. Como Henrique "dá mais atenção ao vestuário do que à pessoa", envergam todos trajes da época, investindo-se numa loucura de roupas. Cada um dêles finge ser alguma figura na vida do Henrique histórico: um monge beneditino (Belcredi), o Abade de Cluny (Genoni) e a Duquesa Adelaide, mãe da Rainha de Henrique (Matilda). Durante a audiência que se segue, Matilda e Belcredi desconfiam que Henrique os reconheceu; e de fato assim foi; mas êle continua representando seu papel com perfeição. "A loucura fêz dêle um ator soberbo", observou Di Nolli, mas nenhum dêles percebe até que ponto o desempenho de Henrique é realmente brilhante. Pois Henrique não está só representando Henrique IV; êle está também representando o idoso Henrique IV no papel do jovem Henrique IV do retrato, de quem êle suplica ser libertado. Seus cabelos pintados, as faces enrugadas, Henrique desempenha uma mascarada dentro de outra mascarada. As máscaras proliferam, na defesa contra as variáveis formas de vida:

> Uma mulher quer ser homem... um velho seria jovem de nôvo [diz Henrique aos seus visitantes]... Estamos todos presos de boa fé a um certo conceito de nós próprios. Além disso, Monsenhor, enquanto conservais o vosso eu em ordem, agarrando-se com ambas as mãos ao vosso santificado hábito, eis que escorrega por vossas mangas abaixo, que se despren-

de de vós como a pele de... de uma serpente... algo de que não vos dais conta: a vida, Monsenhor! Nunca vos aconteceu, minha Senhora, encontrar um eu diferente em vós própria? Fôstes sempre a mesma?

Mudando habilidosamente de um eu para outro, falando ambìguamente sôbre conspirações reais e imaginadas, Henrique confunde os intrusos e volta o espelho para êles: "Bufões! Bufões!", cuspiu êle, com uma hostilidade injuriosa. "Pode-se tocar nêles a música que se quiser!" Pois enquanto os *alazōnes* estão observando o *eiron,* êste observa os *alazōnes,* e com um ôlho muitíssimo mais treinado. "E vocês", diz êle aos seus áulicos, "estão surpreendidos por eu lhes arrancar agora suas máscaras ridículas, como se não tivesse sido eu que os fiz mascararem-se, para satisfazer êste meu gôsto de brincar de louco!" A superioridade do *eiron* está claramente estabelecida. Os *alazōnes* estão participando na mascarada de Henrique, faltando-lhes o talento para criarem uma própria; e a vantagem de Henrique sôbre êles está em seu conhecimento de que a própria vida é loucura, que os chamados indivíduos sãos vivem sua loucura "sem o saberem ou a verem". Assim, PIRANDELLO inverte as noções aceitas de sanidade e loucura com um paradoxo tomado do âmago de sua filosofia. Viver num mundo onde nada é estável e o homem envelhece é a própria loucura, ao passo que a "loucura consciente" de Henrique constitui a suprema forma de sabedoria: "Esta é a minha vida!", grita Henrique. "Muito diferente da vossa vida! A vossa vida, a vida em que envelheceste..."

Quando os *alazōnes* tentam fazer Henrique regressar ao mundo dêles, abandonando seu refúgio na História, essa intromissão, como de costume, acarreta dolorosas conseqüências. O Doutor, comparando Henrique com um relógio que parou em determinada hora, prepara-se para pôr o mecanismo em funcionamento de nôvo, através de um "violento estratagema". Vestirá Frida, que se parece extraordinàriamente com a mãe quando jovem, com os trajes reproduzidos no retrato, e colocá-la-á movendo-se, falando como se fôsse a figura viva na moldura. Belcredi adverte que o choque de empurrar Henrique através de um abismo de oitocentos anos talvez seja tão forte que "tenhamos de o apanhar em pedaços com um cêsto!" Mas Genoni, sua implacável confiança inabalada, prossegue com o seu perigoso plano.

No início do último ato, a sala do trono acha-se escurecida e os atôres ocupam seus lugares: as figuras vivas de Frida e Carlos di Nolli substituíram os retratos de Matilda e Henrique. Quando Henrique entra na sala e Frida o chama suavemente, no escuro, o choque é tão grande que Henrique quase desmaia. O alienista sente-se vingado, visto que Henrique está "curado". Mas Henrique revela ràpidamente que já se encontra realmente "curado" há oito anos e que êsse "violento estratagema" não passou de uma tôla e imprudente grosseria: "Quer saber, Doutor, que por um instante o senhor correu o risco de me enlouquecer de nôvo? Santo Deus, que idéia! Fazer os retratos falarem..." Henrique, meditando uma terrível vingança, conta aos seus visitantes a decisão que tomara de representar o louco a fim de abdicar da vida, "essa contínua, permanente mascarada, da qual somos os fantoches involuntários, quando, sem o sabermos, nos mascaramos daquilo que parecemos ser..."

Mas a vida o trai de nôvo, contra a sua vontade, na forma de um instinto incontrolável. Em Frida, êle descobre o seu antigo amor, Matilda, ainda jovem e viçosa. O tempo destruiu, mas o tempo também fêz renascer, miraculosamente, aquilo que destruíra. Sua paixão de volta, Henrique sente que tôdas as traições e ardis dos últimos vinte anos desvaneceram-se num ápice. "Oh, milagre dos milagres! Prodígio dos prodígios! O sonho está vivo em vós! Mais do que vivo! Era uma imagem que pairava ali e êles a animaram, dando-vos vida!" Matilda está velha e decrépita, mas Frida é a realização do sonho intemporal. Perdendo o contrôle de si próprio, pela primeira vez, Henrique caminha para Frida a fim de a tomar em seus braços, e "rindo como um louco". O violento estratagema resulta deveras violento, e a conclusão é melodramática. Belcredi intervém, gritando que Henrique não está louco, e Henrique traspassa-lhe o corpo com a espada. Quando os *alazões* fogem, tomados de pânico, e Belcredi expira, fora do palco, Henrique fica sòzinho com seus áulicos, para meditar sôbre a "vida de mascarada que o impeliu ao crime". Forçado a reingressar em seu papel de louco, por causa de seu ato, está agora aprisionado nêle. A máscara obliterou a face. O manto de Henrique IV converteu-se na túnica de Nesso. Colocando seus áulicos em volta dêle, para proteção, percebe que a História se transformou em sua prisão e está agora perdido, para tôda a eternidade, em seus ardilosos caminhos: "Aqui estamos... juntos... para sempre!"

Henrique IV é, indubitàvelmente, a obra-prima de PIRANDELLO, uma complexa obra de arte em que os temas surgem naturalmente da ação — nem discursivos nem supérfluos, mas, ao mesmo tempo, eloqüente e coerentemente formulados. Na figura de Henrique, além disso, PIRANDELLO encontrou o seu perfeito *eiron-pharmakos,* aquêle que atua e sofre, que mata e cria, que pode enunciar as idéias do autor sôbre a necessidade de uma vida íntima, livre da interferência dos intrigantes, da futilidade da erudição, e sôbre a maneira como o homem se refugia de uma dura realidade em ilusões benéficas. Em Henrique, PIRANDELLO também dramatizou a terrível solidão dos sêres humanos, metidos em conchas de aço, jamais capazes de se comunicarem entre si. O Henrique de PIRANDELLO, como o Shlink de BRECHT, em *Na Selva das Cidades,* observa as gerações famintas olhando-se friamente nos olhos:

> Eu jamais gostaria que vocês pensassem, como eu fiz [diz Henrique aos seus áulicos], nessa horrível coisa que realmente enlouquece uma pessoa; que se estiverem diante da alguém e olharem nos seus olhos — como olhei, certa vez, nos olhos de alguém — possam ter a sensação de mendigos diante de uma porta que nunca se abre para vocês; pois aquêle que realmente aí penetra nunca será qualquer de vocês, mas alguém que desconhecem, dentro de seu diferente e impenetrável mundo...

Essa "miséria que não é sòmente sua, mas de todo mundo", como o autor a descreve numa indicação cênica, é a mais bela expressão da raiva de PIRANDELLO contra a existência, a fonte de sua filosofia e de seu drama. E em *Henrique IV,* PIRANDELLO converteu finalmente o intelecto em paixão autêntica, fazendo de sua rebelião existencial uma ocasião para uma peça recompensadora e absorvente.

Henrique IV também é significativa pelas sugestões que nos fornece sôbre o conceito pirandelliano de arte — um conceito que está na base de outro importante grupo de peças suas. Pois enquanto Henrique sugere certas características do ator e do artista, uma boa porção das personagens de PIRANDELLO é composta *realmente* de atôres e artistas, refletindo consciensiosamente sôbre as implicações de seus próprios papéis. A atenção de PIRANDELLO fixa-se não no ato, mas no *processo* do ato, tal como é analisado por aquêle que o comete. Em suas peças mais convencionais, PIRANDELLO imagina os homens a observarem-se vivendo. Na sua dramaturgia mais experimental, PIRANDELLO imagina os intérpretes a observarem-se interpretando e os artistas a observarem-se criando: o espelho continua sendo o apetrecho central do seu teatro. Na realidade, os conceitos de arte, em PIRANDELLO, são um prolongamento do seu conceito de face e de máscara. Quando o homem se transforma numa *costruzione,* colocando uma máscara sôbre sua fisionomia em constante mudança, situa-se na mesma relação com a sua nova identidade em que o artista está perante sua arte, pois a arte é a *costruzione* do artista, a forma que êle impõe à vida caótica. Em cada caso, a construção é edificada pela exigência humana de ordem.

Em cada caso, as atitudes de PIRANDELLO em relação ao produto também se dividem. À semelhança da máscara, a obra de arte é uma criação limitadora e libertadora. A arte é superior à vida, porque tem objetivo, significado e organização: a ilusão é mais profunda do que a realidade. Mas a arte é inferior à vida porque nunca pode captar a qualidade transitória e informe da existência. A obra de arte é, assim, uma ilusão benéfica, uma ficção ordenada — mais harmoniosa do que a vida, mas, apesar de tudo, uma mentira. Quando PIRANDELLO considera o mundo temporal insuportável, refugia-se no mundo intemporal da arte; mas quando acha a fixidez da arte insuportável, anseia por evadir-se para a vida espontânea. O autor, por conseqüência, alterna entre o esteticismo e o realismo, entre a nostalgia de permanência e o desejo de mudança; e esta peculiar ambivalência jamais é resolvida em sua obra.[6] Mas PIRANDELLO continua a construir sua dramaturgia, não a partir da afirmação de conceitos, mas, antes, do conflito entre êles — "o inerente conflito trágico", como o dramaturgo escreve no prefácio de *Seis Personagens em Busca de Um Autor,* "entre a vida (que é sempre móvel e cambiante) e a forma (que a fixa, imutável)".

Podemos aqui perceber, claramente, as conseqüências existenciais da revolta messiânica sublimada de PIRANDELLO. Pois o conflito entre vida e forma é realmente um conflito entre vida e morte. A exigência pirandelliana de forma é, literalmente, um desejo de morte, uma vez que, como PIRANDELLO nos diz, tudo o que fôr fixo em forma está realmente morto; tal como sua filosofia, a sua arte é uma negação da vida. Por outra parte, o seu descontentamento com a arte decorre de uma afirmação de vida, uma vez que êle quer captar a qualidade fugidia da existência. Só um artista foi capaz de criar coisas vivas: Deus. E "só Deus pode restituir os mortos à vida", como êle diz em *Lázaro.* O impulso messiânico, em PIRANDELLO, fá-lo ansiar por seu deus e por criar uma obra de arte que viva; mas o seu retraimento existencial enche-o de desespêro sôbre a impossibilidade de criação divina.

Assim, a agonia do artista, no drama de PIRANDELLO, consiste em não poder realmente criar vida, apesar de tôda a sua engenhosidade: realizar uma forma artística é amortecer e matar. Em *Diana e Tuda,* por exemplo, o escultor mais velho, Giuncano, destruiu tôdas as suas estátuas porque, à medida que êle envelhecia e mudava, elas se conservavam perpètuamente as mesmas. Insiste com o seu colega mais môço, Sirio Dossi, para que execute uma estátua de Tuda, seu jovem e maravilhosamente belo modêlo, "tal como é agora! Quando ela está fremente de vida, em perpétua transformação de momento a momento!" Mas Sirio argumenta que a arte não é a mesma coisa que a vida. Êle está transformando Tuda, uma pessoa sem importância, em *alguém*, uma estátua — "*aquela* estátua... Eis a função da arte". Mas o melancólico Giuncano sente-se compelido a acrescentar: "E da morte, também! A morte fará estátuas de nós ambos, quando jazermos rígidos e frios em nossas camas ou no chão". A morte, com efeito, converte numa estátua o escritor idoso de *Quando Se É Alguém*, o qual é petrificado ante os nossos olhos, suas palavras endurecendo no mármore: a obra de arte, tal como o "alguém", é uma coisa de pedra.

---

[6] O desejo frenético de forma, por parte de PIRANDELLO, poderá explicar a sua atração pelo fascismo (mandou fundir a sua medalha do Prêmio Nobel para uso na campanha de Mussolini na Abissínia!). Como tôdas as ideologias autoritárias, o fascismo representa uma ordem rígida, fornecendo certeza e definição. Entretanto, considerando o concomitante desejo pirandelliano de fluxo e a sua aversão pela arte propagandística, não posso crer que a sua posição política fôsse muito séria.

Contudo, quando o messianismo de Pirandello é ascendente, êle argumenta no sentido oposto — que a obra do artista é superior à de Deus, porque a arte, ao contrário do homem, é imortal: "Tudo o que vive, pelo fato de viver, possui uma forma e, por esta mesma razão, tem de morrer — exceto a obra de arte, que vive para sempre enquanto *é* forma". Pirandello joga com a semântica, uma vez que já identificara a rigidez da forma com a rigidez da morte; mas está procurando apostrofar a sua função e reivindicar uma sanidade para os artistas. Contudo, numa disposição mais modesta, limitar-se-á a sugerir que os artistas são superiores às pessoas comuns porque se compreendem melhor a si mesmos; também são *eirones*. Em *Trovarsi* (*Encontrar-se*), por exemplo, um outro gênero de artista — desta vez uma atriz — procurando sua personalidade essencial, descobre que ela reside em sua arte. Uma atriz *vive* diante do espelho e aceita os vários reflexos que lhe são devolvidos. Nas máscaras teatrais que ela enverga perante a platéia, encontra a sua verdadeira identidade: "Só é verdade que devemos criar-nos a nós próprios, criar! E só então nos encontramos, descobrimos o nosso eu". Em resumo, o artista é superior porque *sabe* que usa máscaras. E o próprio ato da criação — como a recriação da História por Henrique — converte-se num grandioso, nobre ato de rebelião.

As contradições multiplicam-se, e o mesmo acontece aos paradoxos pirandellianos; só o conflito básico mantém-se constante. Vida e forma estão inexoràvelmente em choque, e o homem sofre pelo seu fracasso em reconciliá-las. O desejo de Pirandello de promover essa conciliação explica, julgo eu, sua atração pelo teatro, pois de tôdas as formas literárias sòmente a arte teatral combina o espontâneo e acidental com o ordenado e predeterminado. No jôgo entre atôres, público e texto, vida e forma fundem-se. A natureza viva da arte teatral é ainda exemplificada pelas suas características imediatas. O romance, a novela, com seus "êle disse" e "ela disse" — falas que já foram proferidas — são narrações de tempo pretérito; o drama tem lugar no presente, nada havendo a separar quem fala daquilo que diz. Se tudo o que é escrito está fixo e morto, e as personagens literárias são como as figuras no *Purgatory* de YEATS — condenadas à repetição eterna de seus tormentos[7] — então tudo o que é realizado no palco está sujeito a acidente, capricho e mudança, garantindo o ator que tudo será sempre nôvo.

Na opinião de PIRANDELLO, de fato, as personagens dramáticas não têm vida de espécie alguma enquanto não forem corporificadas por atôres; a ação espera explodir em vida e a paixão receber sua deixa. "Queremos viver", diz o Pai aos atôres em *Seis Personagens,* "apenas por um momento... em você". Visto que o ator está sòmente personificando um papel (isto é, envergando a máscara de uma personagem), a representação teatral não pode ser outra coisa senão um *travesti* da concepção escrita do autor; e grande parte da comédia em *Seis Personagens* baseia-se na disparidade entre a realidade dos seis de PIRANDELLO e o artificialismo dos respectivos intérpretes. Todavia, se o ator desvirtua o seu papel, não deixa de ser essencial ao mesmo: só o ator pode dar-lhe vida. Essa paixão pela vida na arte explica a paixão de PIRANDELLO pela idéia de improvisação. Em contraste com o que o autor escreve, a improvisação do ator é vital, imediata e espontânea. E o teatro, teòricamente, atinge sua consumação ideal quando brota, sem preparação, da imaginação do intérprete.

---

[7] PIRANDELLO observa, no prefácio a *Seis Personagens em Busca de Um Autor,* como as personagens literárias são forçadas a repetir suas ações para sempre, e sempre como se fôsse a primeira vez: "Daí resulta sempre que, ao abrirmos o livro, encontraremos Francesca viva e confessando a Dante o seu doce pecado; e se voltarmos a essa paisagem cem mil vêzes sucessivas, cem mil vêzes seguidas Francesca dirá suas palavras, jamais as repetindo mecânicamente, mas dizendo-as com uma paixão tão viva que tôda vez Dante desmaiará". Na peça de *Yeats,* os mortos suportam o purgatório até o fim mediante a representação contínua e repetida de seus fados, embora estejam agora cônscios das conseqüências de suas ações.

Assim, em *Esta Noite Improvisa-se*, o diretor, Hinkfuss, tem o prazer de anunciar que eliminou inteiramente o autor: "No teatro, a obra do escritor já não existe mais". Tomando de PIRANDELLO apenas um breve e esquemático roteiro, seus atôres improvisarão os respectivos papéis na tradição da *commedia dell'arte*, substituindo as velhas máscaras rotineiras por novas máscaras de sua própria criação. Hinkfuss, um pequeno tirano com uma enorme cabeleira, é uma caricatura do prepotente *régisseur* reinhardtiano; mas também funciona como um *raisonneur* pirandelliano ao descrever resumidamente as teorias do autor. Repetindo a obsessiva convicção de PIRANDELLO, de que "uma obra de arte acabada é fixada para sempre em forma imutável" e de que, por outro lado, "a vida deve, ao mesmo tempo, mover-se e estar imóvel", Hinkfuss prossegue declarando que "só nessas condições, senhoras e senhores, pode aquilo que a arte fixou na imutabilidade da forma ser animado, receber vida, agitar-se, mover-se... na condição de que essa forma receba o seu movimento, uma vez mais, de nós, dos que estamos vivos". E isto essencializa a diferença entre o teatro e tôdas as outras formas de criação literária: "É arte, decerto... mas também é vida. É criação, decerto... mas não criação duradoura. Uma coisa momentânea. Um milagre. Uma estátua que se move".

Na base dessa teoria, os atôres vivos passam a improvisar um drama, entrando e saindo de suas personagens, comentando seus papéis, expressando descontentamento com o diretor ("Ninguém dirige a vida") — até que, por fim, são empolgados inteiramente por seus papéis e os desempenham até um desfecho inesperado. No teatro, tudo pode acontecer, e o padrão de arte é perturbado pelos acidentes da vida. Assim, em *Cada Um À Sua Maneira*, a peça nem sequer é completada, porque entre os espectadores estão réplicas autênticas das personagens no palco e, furiosos por serem representados nessa *commedia a chiave*, atacam o autor e os atôres, obrigando a baixar o pano. Para PIRANDELLO, enrêdo e personagem estão agora totalmente subordinados ao próprio processo teatral, pois êsse processo é a própria vida. A teoria é corajosa — mas PIRANDELLO não tem coragem bastante para pô-la em prática. No teatro de PIRANDELLO, o dramaturgo ainda existe. As "improvisações" dos atôres estão tôdas compostas antecipadamente, e os espectadores são implantados na platéia, suas partes igualmente escritas. Só através do desaparecimento do autor pode o conflito entre arte e vida ser resolvido, mas PIRANDELLO é incapaz de abdicar do contrôle sôbre a sua obra. Ainda dominado por sua obsessão messiânica de criar uma arte orgânica — mudando de momento a momento, mas formada, porém, pela mão do homem — PIRANDELLO recusa completar sua função, à maneira de deus, retirando-se de cena.

Em sua frustração para formar uma estátua que se mova, Giuncano destruiu sua arte; PIRANDELLO, frustrado, mas intrépido, continua a criar, e o resultado é a sua "trilogia do teatro no teatro" *Seis Personagens em Busca de Um Autor* (*Sei personaggi in cerca d'autor,* 1921), *Cada Um À Sua Maneira* (*Ciascuno a suo modo,* 1924) e *Esta Noite Improvisa-se* (*Questa sera si recita a soggetto,* 1930), foram tôdas escritas em diferentes fases da carreira do autor, mas estão unificadas por um propósito comum. Sondando as complexas relações entre o palco, a obra de arte e a própria realidade, PIRANDELLO tenta, nessas peças, forjar um teatro vivo a partir dos velhos artifícios teatrais, destruindo as convenções teatrais do palco mediante a travessia da fronteira que separa a arte da vida. Nessas peças, as ilusões do teatro realista — em que os atôres fingem ser pessoas reais, a lona e a madeira passam por locais autênticos e os acontecimentos forjados pretendem passam por verdadeiros — deixam de ter aplicação. Agora, o palco é um palco, os atôres são atôres, e até a platéia, antes silenciosa e semi-invisível, em sua espontânea suspensão de descrença, foi atraída para a ação, e implicada no desenvolvimento teatral. Quanto à quarta parede, essa ficção foi inteiramente destruída; nada mais separa o espectador do palco exceto o espaço, e mesmo êsse espaço, ocasionalmente, evapora-se quando os atôres se infiltram na platéia e os espectadores sobem ao palco. Tendo desintegrado a realidade em suas peças mais convencionais, PIRANDELLO está agora desintegrando também a realidade do palco. Tendo fustigado as intrigas e mexericos da comunidade social, passa a atacar êsse passatempo da bisbilhotice comunitária: o teatro. Na opinião de PIRANDELLO, a quarta parede, cujo intuito era o entretenimento da gente insaciàvelmente curiosa, é um caminho que deve ser bloqueado.

As peças experimentais de PIRANDELLO desenvolvem-se lògicamente a partir dessa teoria sua. Êle nunca se satisfizera com a simples representação da realidade no palco, uma função que atribuía, com alguma condescendência, aos "escritores históricos". Como a realidade era uma densa e talvez impenetrável floresta, a *mimesis* aristotélica, ou imitação, parecia-lhe fútil e pretensiosa. Como poderia alguém presumir conhecer, e muito menos recriar, o incognoscível? Era melhor ser um "escritor filosófico", afirmando um sentido pessoal de realidade e impregnando a obra de arte num "determinado sentido de vida". Isto parece platônico e, na verdade, PIRANDELLO rejeita a arte representativa por razões platônicas. Uma vez que a realidade não reside nos objetos materiais, mas na Idéia, tal arte só pode ser *uma imitação de uma imitação,* razoàvelmente distanciada. Contudo, a apreensão por PIRANDELLO do vago e imperceptível é intensamente subjetiva. Como êle disse numa entrevista com DOMENICO VITTORINI: "Ao imitar um modêlo precedente, negamos a nossa própria identidade e ficamos, forçosamente, aquém do padrão. O melhor é afirmarmos os nossos próprios sentimentos, a nossa própria vida". O desejo de PIRANDELLO afirmar sua identidade pessoal, de superar o padrão, não é compatível com o seu desejo de que o padrão se gere a si próprio na forma autônoma da vida. Mas êle é demasiado subjetivo, demasiado romântico, demasiado messiânico para, como escritor, afrouxar o seu contrôle sôbre os acontecimentos e deixar que ocorram por si.

Já vimos como isso o compele a escrever as improvisações dos atôres. Pela mesma razão, PIRANDELLO é incapaz de prescindir da ilusão cênica, apesar dos furiosos ataques que lhe dirige. Os atôres na trilogia do teatro já não fingem ser personagens, mas estão *fingindo* ser atôres — atôres criados na imaginação de PIRANDELLO. E embora o palco seja agora, estritamente, um palco, continua ainda sendo, até certo ponto, um palco ilusionístico. Em *Seis Personagens,* por exemplo, a ação tem lugar durante um ensaio num teatro vazio, mas o ensaio é, realmente, uma representação, estando o "teatro vazio" repleto de espectadores pagantes. Com efeito, tôda espontaneidade que ocorra nessas peças de teatro no teatro está cuidadosamente planejada pelo autor. Como é freqüentemente o caso, nessas questões, PIRANDELLO destruiu uma convenção... e substituiu-a por outra.

Essa convenção foi inspirada, talvez inconscientemente, pelo teatro elisabetiano, pois o drama experimental de PIRANDELLO é construído segundo o padrão da peça-dentro-da-peça. A ação interior é "histórica", a ação exterior é "filosófica", mas ambas são produtos da imaginação do autor. PIRANDELLO propendeu para essa estrutura na sua dramaturgia mais convencional: a mascarada de Henrique, por exemplo, é uma peça-dentro-de-uma-peça. Mas, agora, PIRANDELLO tenta criar a ilusão de que a ação externa é improvisada por atôres, diretores e espectadores, ao passo que só a ação interna consta de uma anedota composta antecipadamente. PIRANDELLO vai mais longe do que qualquer dos seus predecessores ao derrubar as barreiras entre as peças interna e externa; mas usa a convenção para o mesmo fim que os elisabetianos — para comentários, críticas e observações extradramáticas. Assim, PIRANDELLO não destruiu ilusões; simplesmente, multiplicou ilusões. Hostil à imitação, é incapaz de desembaraçar-se dela. No seu drama experimental, não conseguiu fundir a teoria e a prática; a idéia e a ação não ganham coerência. Debatendo-se entre exigências messiânicas e existenciais, o seu ego romântico foi profundamente cindido por suas próprias contradições.

Entretanto, os ataques de PIRANDELLO às decepções do realismo convencional e ao estupor narcotizado do espectador passivo tiveram uma influência revolucionária no teatro experimental que se seguiu. E se êle nem sempre resolveu o problema de vida e forma, inaugurou, no entanto, um aspecto totalmente nôvo do mesmo em suas três peças. *Seis Personagens* examina o conflito entre personagens fictícias e os atôres que interpretam seus papéis; *Cada Um À Sua Maneira,* o conflito entre as personagens do palco e as personagens reais em que se baseiam; e *Esta Noite Improvisa-se,* o conflito entre atôres que querem viver seus papéis e o diretor que está sempre interrompendo-os. Em cada caso, PIRANDELLO salvaguarda o padrão da peça dentro da peça, preservando ainda o seu anterior padrão de *eirones* ou *pharmakoi* sofredores, cercados de *alazõnes* intrometidos. Em *Cada Um À Sua Maneira,* as relações são coerentes com a sua obra passada. As personagens reais (*pharmakoi*) são mortificadas por suas contrapartes no palco (*alazõnes*), as quais, ao envergarem as máscaras, arrastam para a luz seus dolorosos segredos.[8] Nas duas outras peças, porém, as relações são invertidas — aí as personagens sofredoras estão *ansiosas* para que seus segredos sejam expostos, e os *alazõnes* constituem um obstáculo a tal fim. Assim, em *Seis Personagens*, os seis (*eirones-pharmakoi*) tentam persuadir os atôres e o diretor (*alazõnes*) a divulgarem suas fictícias vidas privadas; e em *Esta Noite Improvisa-se*, os atôres (*eirones*) são finalmente obrigados a expulsar o diretor (*alazõn*) do teatro a fim de exporem as almas íntimas de suas personagens (*pharmakoi*). Na trilogia do teatro, o conflito entre os *eirones*, *pharmakoi* e *alazõnes* deixa de servir para estabelecer um ponto de natureza social, mas serve, pelo contrário, para ilustrar os diferentes níveis de realidade que o palco encerra.

A peça inicial da trilogia, *Seis Personagens em Busca de Um Autor*, é também a mais eficiente, porquanto a sua estrutura intricada permite que um elaborado sistema de idéias coexista com uma espantosa teatralidade. Tal como as duas outras peças, aquela famosa obra é composta por uma ação exterior "filosófica", em tôrno de uma ação interior "histórica". Mas, embora a peça total seja unificada, a peça-dentro-da-peça é incompleta: *Seis Personagens em Busca de Um Autor* é subintitulada "Uma Comédia em Construção". Como PIRANDELLO nos informa em seu prefácio, êle esboçara seis membros de uma família como temas para uma "novela magnífica", mas, sem disposição para contar uma estória diretamente "histórica", numa veia narrativa, decidiu abandoná-los. Contudo, as seis personagens recusaram-se a aceitar a sua sorte: "Tendo nascido vivas, desejavam viver". E agora apareciam independentemente da vontade do autor — algumas vestidas de luto, outras banhadas numa luz fantasmagórica, luminescente — a um grupo de atôres e respectivo diretor, os quais estavam ensaiando, num teatro vazio, a peça *As Regras do Jôgo,* de PIRANDELLO. Fragmentadas e incompletas — em parte vivas no mundo de ficção e em parte ainda no ventre da concepção de PIRANDELLO — procuram outro autor que as complete. E, para tal fim, oferecem-se ao diretor e seu elenco. O que se segue tem o intuito de possuir a qualidade de uma representação de improviso — uma peça sem atos nem cenas, em que os intervalos são estipulados aparentemente ao acaso, uma vez quando o diretor se retira para conferenciar com as personagens e outra vez quando o pano baixa por engano.

---

[8] O padrão desta peça é extremamente complicado, pois há *pharmakoi* tanto na ação interna como na externa. Na peça-dentro-da-peça, Delia Moreno e Michele Rocca estão sendo sondadas e analisadas pelas outras personagens, e isso fá-las sofrer. Na ação que tem lugar no saguão, a *Signora* Moreno e o Barão Nuti — nos quais as personagens fictícias se baseiam — sentem que estão sendo parodiados no palco, e isso fá-los sofrer. Contudo, na conclusão irônica, as personagens reais encontram-se atuando mùtuamente de um modo precisamente idêntico ao de suas réplicas no palco, e horrorizam-se por verem-se refletidas num espelho tão rigorosamente fiel.

As relações entre as personagens fictícias e os atôres vivos tornam-se extraordinàriamente complexas; e o conflito da peça, como FRANCIS FERGUSSON percebeu, desenvolve-se em vários planos de discurso. Por um lado, as personagens criam fricção com a gente do teatro, que no princípio não acredita na história delas, achando-a demasiado esquálida para o palco e, finalmente, interpretam-na como paródia, num ato de imitação. Por outro lado, as personagens lutam entre si, pois detestam-se mùtuamente e estão reunidas numa antipatia recíproca. Quando o drama das personagens é interrompido pela comédia dos atôres e os dois conflitos paralelos começam a ter pontos de contato, as alternativas tragicômicas criam uma atmosfera de grotesco. Além disso, as personagens discutem entre si sôbre os pormenores de suas histórias. E o primeiro ato é quase inteiramente ocupado pela tentativa de determinar os vagos contornos dessa narrativa "histórica".

Na verdade, o autor completara apenas duas cenas do drama: uma, na loja de roupas de Madame Pace; a outra, no jardim do Pai. O resto, concebido, mas nunca escrito, está portanto ao dispor da interpretação que as personagens queiram realizar. Em resumo, as cenas escritas são forma (fixa e imutável), ao passo que o material de fundo, não-escrito, é vida (fluida e cambiante). Em conjunto, êsses elementos constituem o "livro", simultâneamente forma e vida, que são os componentes das próprias personagens e que só podem ser aprendidos com êles. Eis, na mente de PIRANDELLO, uma estátua que se move; suas criações fictícias desenvolveram uma existência própria. Excetuando a Mãe, que ignora ser uma "personagem", e o Rapaz e a Criança, que são mudos, as personagens possuem uma vida reflexiva que supera a forma a elas dada pelo autor. À maneira tìpicamente pirandelliana, sofrem e pensam sôbre o seu sofrimento; interpretam e vêemse interpretando, como num espelho. Imobilizadas em papéis escritos, colhidas numa ação que é "renovada, viva e presente, sempre!", possuem ainda a malfadada visão retrospectiva e, portanto, sabem exatamente qual a forma que o seu purgatório assumirá.

O mais meditativo dos seis é o Pai que, de fato, atua como o *raisonneur* filosófico de PIRANDELLO. É sua função, no primeiro ato, narrar os eventos "históricos" passados; por outras palavras, fornecer a exposição. Reconstruída a partir da narrativa do Pai e das furiosas emendas da Enteada, a estória tem a seguinte trama. O Pai fizera um casamento desigual com uma mulher que lhe era inferior, humilde, ignorante, de quem tivera um Filho. A simplicidade dela atraíra-o no comêço, mas em breve a mulher começara a aborrecê-lo. E quando percebeu que o seu secretário estava apaixonado por ela e que esta parecia corresponder, o Pai despachou ambos, instigado, diz êle, pelo "Demônio da Experiência", um impulso urgente de transcender as vulgares convenções morais. O Pai compreende que isso é apenas uma frase, uma ilusão consoladora pela qual êle disfarçava o seu motivo real, e a Enteada não aceita a racionalização do Pai, que "descobre a fera no homem e depois procura salvá-lo, desculpá-lo". Mas, seja qual fôr o motivo, o Pai obrigou a Mãe a abandonar seu Filho de dois anos de idade e, privado do calor materno, o Filho cresceu sem amor, arrogante, desdenhoso.

Quando a Mãe deu ao seu amante três filhos ilegítimos — a Enteada, o Rapaz e a Criança — o Pai começou a interessar-se por essa família e visitou a cidade onde vivia, para observar a Enteada, ainda pequena. Os anos passaram e o Pai perdeu-os de vista; sem que êle o saiba, regressaram todos à cidade onde o Pai vive. Quando o amante da Mãe morre, deixando-a desamparada e pobre, ela procura desesperadamente trabalho e finalmente encontra um lugar como costureira na loja de roupas de Madame Pace. Esta, que é secretamente a Madame de um bordel, empregou a Mãe por causa de seu interêsse na Enteada, que desejava adicionar ao seu estábulo. Sem o conhecimento da Mãe, ela conseguiu seu intento. E quando o Pai faz uma visita ao bordel, é apresentado, na mais completa ignorância, à sua própria Enteada. Com um grito, a Mãe interrompe a cena de amor "justamente a tempo" (segundo o Pai) ou "quase a tempo" (segundo a Enteada); e esta é uma das cenas a ser representada. A segunda cena ocorre depois de o Pai levar a família da Mãe para a sua casa, contra os desejos de seu Filho. A Mãe é torturada pelo desdém do Filho; a Enteada despreza o Pai, por sua grave falta; o Rapaz sente-se humilhado por tornar-se um objeto de caridade. Êsses sentimentos geram uma crise, e a cena concluirá com "a morte da criança, a tragédia do rapaz e a fuga da filha mais velha". Contudo, nenhuma das cenas é representada no primeiro ato; são meramente esboçadas; e o ato conclui com o diretor decidido a converter a estória numa peça.

O segundo ato é dedicado à cena na loja de roupas de Madame Pace, a qual é desempenhada pelas personagens nela envolvidas e depois pelos atôres que tomam seus papéis. Para os atôres, que "brincam de ser pessoas sérias", a interpretação é um jôgo, mas para as personagens, que estão com a mais grave seriedade, é uma compulsão: o drama dêles é suas vidas. Assim, enquanto o Pai e a Enteada *querem* interpretar a cena, um para expungir sua culpa e remorso, a outra para envergonhar o Pai, a Mãe recusa-se teimosamente a participar, a fim de proteger sua vida íntima e ocultar sua desgraça. Mas nenhum dêles tem, realmente, uma opção: a cena já está determinada. Quando o diretor reúne alguns cenários improvisados, e uma sétima personagem, Madame Pace, faz sua aparição, "atraída pelos próprios artigos de seu comércio" e segredando instruções à Enteada, o Pai e a Enteada decidem-se então a repetir o ato que constituiu a origem da vergonha e tormento de ambos.

Esta é a cena que os atôres alteram, censuram e parodiam de um modo que reflete, abundantemente, a profunda animadversão de PIRANDELLO pelo palco. A função dos atôres, segundo o Pai, é emprestarem suas formas "a sêres vivos, mais vivos do que aquêles que respiram e vestem roupas: menos reais, talvez, porém mais verdadeiros!" Contudo, se bem que êsses "sêres vivos" não possam respirar sem teatro, o teatro fá-los ainda menos reais do que são e muito menos verdadeiros. "Verdade até um certo ponto, mas daí não passa!", grita o diretor, quando confrontado por uma cena excessivamente forte e violenta. Êle está preocupado com a sensibilidade da crítica e da platéia: as limitações do teatro são as de uma sociedade que não enfrentará uma realidade desagradável. A vaidade do protagonista, as conveniências do encenador, a mentalidade comercial do diretor, a timidez do espectador — todos projetam uma vasta sombra entre a intenção do autor e a execução no teatro, uma sombra que se alonga no artificialismo da ocasião teatral.

Entretanto, não se trata apenas de que o teatro restrinja as suas possibilidades; num mais profundo sentido, é incapaz de compreender a visão do autor ou de captar o sentimento de realidade. Os murmúrios de Madame Pace são inaudíveis, porque "não se trata de assuntos que possam ser gritados em voz estentórica" — as conversas particulares não são da conta do espectador. Do mesmo modo, o ator é incapaz de penetrar no âmago secreto de uma personagem, pois é tão esquivo quanto a identidade de um ser humano. E o diálogo é mais um obstáculo à compreensão:

> Mas não vêem que todo o problema está nisto? Nas palavras e mais palavras [grita o Pai]. Cada um de nós tem dentro de si todo um mundo de coisas, cada um de nós seu próprio mundo especial. E como poderemos alguma vez chegar a um entendimento, se ponho nas palavras que profiro o sentido e o valor de coisas, tal como as vejo? Enquanto vocês, os que me escutam, inevitàvelmente traduzem essas palavras para as concepções de coisas que cada um tem dentro de si. Julgamos que nos entendemos uns aos outros, mas isso nunca sucede.

À semelhança de Henrique IV, cada homem permanece como um pedinte diante da porta de outros, e as palavras tornam segura a fechadura. Renitente e, ao mesmo tempo, incapaz de superar êsse obstáculo, o diretor transforma o sórdido, semi-incestuoso acontecimento na loja de roupas numa cena de amor romântico e sentimental entre o Protagonista e a Protagonista. E é nesse ponto que o Pai compreende por que o autor os abandonara — numa crise de repugnância pelo teatro convencional.

Entretanto, se o segundo ato consubstancia a sátira de PIRANDELLO ao palco, o terceiro ato reflete a sua convicção de que a arte teatral é mais "real" do que a vida. O Pai já acusou o Diretor de tentar destruir "em nome de um sentido vulgar e banal de verdade, essa realidade que nasce atraída e formada pela magia do próprio palco". Trata agora de mostrar como a realidade das personagens é não só mais profunda que a dos atôres, mas também mais profunda do que a de pessoas vivas. Como o Pai diz ao cético Diretor, uma personagem de ficção sabe quem é; possui uma "vida própria"; seu mundo é fixo e, por tais razões, é "alguém". Mas um ser humano — o Diretor, por exemplo — "pode perfeitamente não ser ninguém".

> A nossa realidade não, não muda! Não pode mudar! Não pode ser senão o que é, porque está fixa para sempre. É terrível. A nossa realidade é imutável, o que deveria fazer-nos estremecer quando vos acercais de nós, se realmente estais conscientes do fato de que a vossa realidade é mera ilusão, transitória e fugidia, tomando esta forma hoje e aquela forma amanhã, de acôrdo com as vossas condições, a vossa vontade, os vossos sentimentos, os quais são, por seu turno, controlados por um intelecto que vo-los apresenta hoje de uma maneira e amanhã... quem sabe como?... Ilusões de realidade representadas nesta fátua comédia sem fim da vida...

Os argumentos já são agora bastante conhecidos, e é difícil não compartilhar de uma parcela da impaciência do Diretor com o "filosofar" perpétuo e um tanto balofo do Pai. Mas as especulações da personagem foram cuidadosamente motivadas, e é o próprio Pai quem as justifica: "Pois o homem nunca raciocina tanto nem se torna tão introspectivo como no sofrimento; pois está ansioso por chegar à causa de seus sofrimentos, saber quem os provocou e se é justo ou injusto que tenha de suportá-los". Os sofrimentos do Pai, à maneira de Hamlet, intensificaram suas tendências introspectivas, assim como a linha histórica da peça intensificou as suas ramificações filosóficas. O fio do argumento tende para a verbosidade, mas conduz a peça para fora do teatro, levando-a para o próprio teatro da vida.

Seis Personagens em Busca de Um Autor conclui numa explosão melodramática, que deixa seus vários paradoxos sem solução. O cenário do jardim foi improvisado, e agora as personagens menos verbais devem interpretar seus papéis. A Mãe superou sua relutância em representar, a fim de estar mais perto de seu Filho, mas o Filho recusa absolutamente participar. Horrorizado de vergonha e torturado por ter de "viver diante de um espelho que não só nos gela com a nossa própria imagem, mas nos devolve a nossa semelhança, com um horrível esgar", pretende ser "uma personagem irrealizada" num drama inacabado e, identificando-se nesse ponto com a vontade do autor, recusa interpretar a sua parte. Todavia, como antes, a peça prossegue inexoràvelmente. Enquanto o Rapaz observa, horrorizado, a Criança cai na fonte e afoga-se, após o que o Rapaz saca um revólver e suicida-se. De acôrdo com o roteiro, essa é a deixa para que a Enteada fuja, deixando a família original — Pai, Mãe, Filho — unida em "desolação moral", embora ainda estranhos uns aos outros.

Mas o suicídio criou um pandemônio no teatro. O Rapaz, sem vida, jaz no chão. Está realmente morto ou o suicídio é mero simulacro? "Realidade, cavalheiro, realidade", insiste o Pai, quando os atôres transportam o corpo do Rapaz para fora do palco. Aturdido por êsse entrechoque de realidades aparentes e aparências reais, o Diretor apenas agita as mãos, com repugnância, e é sôbre essa nota de irresolução e dissonância que o pano cai. Contudo, o final da peça sugere outra razão justificativa para o fato de PIRANDELLO ter deixado incompleta a ação "histórica": é demasiado operática para ser convincente. Mas, ao encerrar essa ação dentro do quadro teatral, êle criou um penetrante drama filosófico sôbre o artificialismo do teatro, o artificialismo da arte e o artificialismo da realidade, em ritmos que, de modo geral, são excitantes e plenos de *suspense*.

A realização mais original de PIRANDELLO, em suas peças experimentais, é, portanto, a sua dramatização do próprio ato de criação. Se não fêz uma estátua que se move, fêz uma estátua que tem a assinatura viva do artista, sendo ao mesmo tempo o seu produto e o seu processo. O conceito de máscara e de face converteu-se na base para uma relação totalmente nova entre o artista e sua obra. Assim, PIRANDELLO completa aquêle processo de interiorização romântica iniciado por IBSEN e STRINDBERG. IBSEN, apesar de tôda a sua idealização da personalidade, ainda acreditava na realidade externa acessível a todos, o mesmo acontecendo a CHECOV, BRECHT e SHAW. STRINDBERG tinha maiores dúvidas sôbre essa realidade, mas acreditava que podia ser parcialmente percebida pelo poeta e profeta inspirados. Contudo, para PIRANDELLO, a realidade objetiva tornou-se virtualmente inacessível, e tudo do que podemos estar certos é da faculdade de fabricação de ilusões do espírito subjetivo. Depois de PIRANDELLO, nenhum dramaturgo foi capaz de escrever com a mesma certeza, a mesma segurança de antes. Nas peças de PIRANDELLO, o impulso messiânico gasta-se a si próprio, ainda mesmo antes de seu completo desenvolvimento, em dúvidas, incertezas e confusões.

Os dramaturgos que seguiram PIRANDELLO são, freqüentemente, melhores artistas, mas nenhum teria sido o que é sem êle: a influência de PIRANDELLO na dramaturgia do século XX é incomensurável. Em sua angústia sôbre a natureza da existência, antecipa-se a SARTRE e CAMUS; em suas percepções sôbre a desintegração da personalidade e o isolamento do homem, antecipa-se a SAMUEL BECKETT; em sua implacável guerra sôbre a linguagem, teoria, conceitos e espírito coletivo, antecipa-se a EUGENE IONESCO; na maneira como aborda o conflito de verdade e ilusão, antecipa-se a EUGENE O'NEILL (e, posteriormente, a HAROLD PINTER e EDWARD ALBEE); em suas experiências com o teatro, antecipa-se a uma hoste de dramaturgos experimentais, incluindo THORNTON WILDER e JACK GELBER; no seu emprêgo da interação de atôres e personagens, antecipa-se a JEAN ANOUILH; em sua visão da tensão entre a máscara pública e a face particular, antecipa-se a JEAN GIRAUDOUX; e em seu conceito de homem como um animal que interpreta um papel, antecipa-se a JEAN GENET. A extensão desta lista, mesmo parcial, de influências, marca PIRANDELLO como o mais reprodutivo dramaturgo do nosso tempo; e talvez aconteça, em última análise, que êle venha a ser recordado mais como um grande teórico do que como um grande praticante. Contudo, êle legou-nos algumas peças extraordinárias, que continuam a viver com a mesma premência de quando foram escritas. E a melancolia de sua revolta existencial ainda faz vibrar sua música elegíaca. Escreveu êle sôbre si próprio: "Um homem, tentei dizer alguma coisa aos outros homens, sem qualquer ambição a não ser, talvez, a de me vingar por ter nascido".

CAPÍTULO VIII

Eugene O'Neill

À MEDIDA que as opiniões se acalmam sôbre a controvertida reputação de EUGENE O'NEILL e o nosso interêsse se transfere do homem para a arte, torna-se cada vez mais claro que O'NEILL será primordialmente recordado por suas últimas peças. As primeiras não são inteiramente destituídas de valor, embora nenhuma seja inteiramente satisfatória. Algumas contêm cenas poderosas; algumas têm interessantes temas; e ainda algumas são sustentadas pela fôrça pura da vontade do autor. Contudo, a maioria dos escritos dramáticos de O'NEILL, antes de *Ah Wilderness!* é como o delineamento de esboços preparatórios de alguém que tinha de escrever mal a fim de chegar a escrever bem; e em comparação com a fase final de O'NEILL até os dramas intermitentemente eficientes como *The Hairy Ape* (*O Macaco Peludo*), *All God's Chillun Got Wings* e *Desire Under the Elms* (*Desejo*) estão crivados de mistificações, incoerências e recursos experimentais pouco felizes. Nenhum dramaturgo de envergadura, com a possível exceção de SHAW, escreveu tantas peças de segunda ordem.

Uma importante tarefa da crítica de O'NEILL é, portanto, explicar a extraordinária disparidade de estilo e qualidade entre a sua obra das fases inicial e final; e pode-se começar por uma exploração das condições externas em que os talentos de O'NEILL deram seus primeiros frutos. Pois se êstes foram inicialmente murchos, o clima cultural que os ajudou a formarem-se era (e ainda é) peculiarmente incompatível com o desenvolvimento de um artista sério. O'NEILL atingiu a preeminência na segunda e terceira décadas do século, quando a América estava começando, justamente, a abandonar seus gostos vulgares a fim de se ajoelhar ante o altar da Cultura. A ânsia cultural americana era amplamente dirigida para as camadas superficiais da literatura, quer dizer, mais para a personalidade do artista que para o conteúdo da sua arte; e os novelistas e poetas iniciados nesse ritual vazio encontraram-se comprometidos numa atividade mais sacerdotal que criadora. O papel de O'NEILL foi especialmente hierático, porém, pois êle teve o infortúnio de ser o primeiro dramaturgo com sérias aspirações a aparecer na cena norte-americana. Como GEORGE JEAN NATHAN observou, O'NEILL "vadeou sòzinho os sombrios pantanais do drama americano, lúgubre, asfixiante e pestilento; e sòzinho, sem ajuda alguma, aí encontrou os nenúfares que nenhum americano descobrira antes dêle". Que o nenúfar se parecia, por vêzes, com uma couve-flor, NATHAN está ocasionalmente disposto a aceitar. Mas para um número enorme de críticos famintos e consumidores culturais, que eram indiferentes à qualidade do produto, desde que fôsse Grande, O'NEILL era um campeão dramático "da casa", a ser citado não só contra IBSEN, STRINDBERG e SHAW, mas também contra ÉSQUILO, EURÍPIDES e SHAKESPEARE.

Em todos os aspectos superficiais, O'NEILL certamente se parecia com o papel que esperavam ser por êle desempenhado. Uma figura sombria, mal-humorada, com um acentuado traço de infortúnio em sua vida, êle combinava a constituição delicada de um poeta sensível com a pugnacidade robusta de um Aquiles de taberna; e suas aventuras juvenis como marinheiro, garimpeiro e vagabundo exerceram uma atração de rotogravura sôbre uma nação já convencida pelos suplementos dominicais de que um artista necessitava de Vasta Experiência para escrever sôbre a Vida Real. O'NEILL, além disso, possuía a espécie de mentalidade ambiciosa que F. SCOTT FITZGERALD atribuía a Jay Gatsby: êle "brotou da sua concepção platônica de si mesmo". Contagiado pela doença americana de gigantismo, O'NEILL desenvolveu ambições que não eram apenas vastas, mas também monstruosas; estava determinado a não ser coisa alguma abaixo de uma figura histórica mundial, de fantásticas proporções. Tentando comprimir dentro de sua própria carreira tôda a evolução da literatura dramática desde os gregos, dispôs-se a imitar os mais ambiciosos escritores que alguma vez viveram — e quanto mais épico era o âmbito dêles, tanto mais seu instinto de competição era estimulado. O âmbito de suas próprias intenções é sugerido pela dimensão crescente de suas peças e a natureza presunçosa de suas declarações públicas. *Mourning Becomes Electra* (*Electra*), que levou três dias para ser representada, foi por êle classificada como "uma idéia e uma concepção dramática que tem as possibilidades de ser a maior coisa tentada pelo drama moderno... de longe a maior de tôdas!" E a sua inacabada peça em onze atos, *Big Grand Opus,* como êle lhe chamou, pretendeu ter "maior amplitude do que qualquer romance de que tenho conhecimento... algo no estilo de *Guerra e Paz,* por exemplo". Nesse ponto da sua carreira, O'NEILL, como o seu público, é atraído para os aspectos externos da literatura e contende com a reputação de outro escritor a fim de fazer subir a sua. Mas, para o público de O'NEILL, as ambições quase não se distinguiam das realizações; e o dramaturgo foi colocado a par dos maiores do mundo antes de ter tido uma oportunidade de dominar o seu ofício ou apurar sua arte.

Era inevitável, portanto, que a geração seguinte de críticos — FRANCIS FERGUSSON, LIONEL TRILLING, ERIC BENTLEY — glosasse repetidamente as deficiências substanciais de O'NEILL como pensador, artista e herói da Broadway. Sujeitas a um escrutínio mais rigoroso, as próprias qualidades que tinham inspirado tanto entusiasmo nos partidários de O'NEILL pareciam agora constituir as marcas características de um escritor pretensioso e de um espírito de segunda ordem. Impelidos por essa tempestade crítica, os ventos da moda literária mudaram de rumo, e o prestígio de O'NEILL foi soprado para o mar. Embora o dramaturgo fôsse galardoado com o Prêmio Nobel de 1936, a obscuridade já baixara sôbre êle e adensou-se cada vez mais até à sua morte em 1953. Durante êsses anos obscuros, irônicamente, principiou o verdadeiro desenvolvimento de O'NEILL. Antes, êle jatanciara-se, orgulhosamente, de ter "a coragem de alvejar algo de grande e correr o risco do fracasso"; agora, tinha a coragem de não preocupar-se, absolutamente, com as questeões de êxito e fracasso. Amadurecendo em silêncio, estimulado apenas por um impulso obsessivo de escrever e uma profunda honestidade artística, começou a criar peças que são autênticas obras-primas do teatro moderno. Muitas delas só foram publicadas ou encenadas após a sua morte, algumas por ordem do dramaturgo. Ao proscrever *A Long Day's Journey into Night* (*A Longa Viagem Dentro da Noite*), O'NEILL estava tentando ocultar os seus segredos de família dos olhos do público; mas o desejo de O'NEILL, ao conservar suas obras longe do palco, foi indubitàvelmente influenciado, também, pela recepção hostil propiciada a *The Iceman Cometh* (*O Homem do Gêlo Chegou*) e a *A Moon for the Misbegotten,* tendo a primeira fracassado na Broadway e a segunda mesmo antes de chegar a Nova York. O público e os críticos, tendo encontrado novos ídolos a quem adorar (o prêmio de crítica do ano de *O Homem do Gêlo Chegou* foi conferido a uma peça convencional de protesto social, *All My Sons* (*Todos Eram Meus Filhos*), de ARTHUR MILLER), começaram a tratar O'NEILL com um pedantismo condescendente — se é que ainda pensavam nêle. E só voltou a ser sèriamente considerado em 1956, quando uma remontagem triunfal de *The Iceman Cometh* e a primeira apresentação na Broadway de *A Long Day's Journey into Night* granjearam-lhe tamanha consagração póstuma que as suas obras inferiores em breve foram retiradas das prateleiras para novos e irrefletidos louvores.

Portanto, a carreira de O'NEILL pode ser dividida em duas fases distintas, as quais são separadas não só pela sua mudança de posição na cultura oficial, mas também pelas mudanças no estilo, temática, forma e posição assumida. A primeira fase, iniciada com as peças da série *S.S. Glencairn* (1913-1916) e terminando com *Days Without End* (*Dias Sem Fim*) (1932-1933) é de interêsse mais histórico que artístico; examinarei essas peças de uma forma genérica, como exemplos das primeiras ligações de O'NEILL com o teatro de protesto. A segunda fase é precedida por uma peça de transição, *Ah Wilderness!*, de 1932, e contém *A Touch of the Poet* (1935-1942), a inacabada *More Stately Mansions* (1935-1941), ambas do ciclo, *The Iceman Cometh* (1939), *A Long Day's Journey into Night* (1939-1941) e *A Moon for the Misbegotten* (1943). Tôdas estas obras têm interêsse artístico, mas *The Iceman Cometh* e *A Long Day's Journey* *into Night* são, em minha opinião, grandes obras de arte; examinarei estas duas em pormenor, como exemplos da revolta altamente pessoal que O'NEILL extraiu de seu próprio sofrimento. Efetuando o contraste das duas fases na dramaturgia de O'NEILL, espero ilustrar a evolução de O'NEILL de um pseudo-artista narcisista e imitativo para um autêntico dramaturgo trágico com uma visão penetrante verdadeiramente ímpar.

À parte as peças em um ato do ciclo do mar, que são de âmbito modesto e relativamente convencionais na forma, os primórdios dramáticos de O'NEILL tendem a ser expressionistas em sua estrutura simbólica e messiânicos em sua postura artística. O expressionismo e o messianismo de O'NEILL, apresso-me a acrescentar, foram tomados de empréstimo, como roupas mal ajustadas ao corpo. Na época em que O'NEILL começou a escrever, o teatro de protesto era um movimento consolidado em todos os países menos na América, onde o teatro nada apresentava de mais divertido que as fantasias fabricadas de FITCH, BOUCICAULT e BELASCO. Assim, o drama do continente constitui uma inexplorada mina de material e O'NEILL, reconhecendo essa potencialidade, torna-se o primeiro dramaturgo a explorá-la; com a ajuda dos *Provincetown Players*, faz pelo conhecimento americano da dramaturgia européia o que SHAW e o *Independent Theatre* fizeram pela inglêsa.

Embora O'NEILL seja originalmente considerado um gênio bravio e indisciplinado, suas primeiras obras são claramente o fruto de um espírito bastante intelectualista, mais sintonizado com a literatura do que com a vida. Formando ao lado dos dramaturgos mais radicais e rebeldes, em breve está personificando suas atitudes, imitando suas doutrinas e copiando suas técnicas. Pode-se assinalar a influência de IBSEN, TOLLER, SHAW, GORKY, PIRANDELLO, WEDEKIND, SYNGE, ANDREYEV e outros nas primeiras peças de O'NEILL, mas AUGUST STRINDBERG sobressai entre os seus modelos dramáticos nesse período, aquêle a quem O'NEILL, no seu discurso de aceitação do Prêmio Nobel, chamou "o maior de todos os dramaturgos modernos". Também não hesitou em reconhecer STRINDBERG como seu mestre:

> Foi lendo suas peças quando principiei a escrever, no inverno de 1913-1914, que, sobretudo, tive a visão, pela primeira vez, do que o drama moderno podia ser, bem como a inspiração que me impeliu a escrever para o teatro. Se algo existe de valor duradouro em minha obra é devido a êsse impulso original que recebi dêle, o qual continuou sendo minha inspiração em todos êstes anos que decorreram desde então para a ambição que recebi de seguir o rasto do seu gênio tão dignamente quanto o meu talento permitisse e com a mesma integridade de propósitos.

Se os dramaturgos são propensos a revoltarem-se uns contra os outros, tanto quanto em relação ao mundo externo, O'NEILL só se assemelha a SHAW em sua voluntária aceitação de uma escola para a composição de suas peças.

A parcialidade de O'NEILL em favor de STRINDBERG (como a de SHAW em relação a IBSEN) pode-se explicar, em parte, pelas semelhanças de temperamento: tanto as vidas como as carreiras de ambos os dramaturgos desenvolveram-se segundo linhas estreitamente paralelas. Tal como STRINDBERG, O'NEILL era profundamente afetado pela mãe como objeto tanto de amor como de ódio, e similarmente ambivalente em relação ao pai.[1] E casara-se (também como STRINDBERG) três vêzes com mulheres autoritárias; estava em perpétua rebeldia ante a autoridade. Além disso, a relação entre O'NEILL e suas peças é muito strindberguiana: é quase sempre o herói de sua obra, tentando solucionar suas dificuldades pessoais por intermédio de sua arte.

---

[1] Em sua biografia, *O'Neill,* ARTHUR e BARBARA GELB citam um psicanalista amigo do dramaturgo, o qual concluíra que as peças de O'NEILL "revelam tôdas um antagonismo em relação às mulheres, o que me indica que êle tivera um profundo antagonismo para com a mãe. Creio que O'NEILL odiava a mãe e adorava o pai. Seguiu a profissão do pai, o teatro, o que é uma indicação... O seu antagonismo para com a mãe ampliou-se às suas relações com as mulheres; porque sua mãe o enganara, tôdas as mulheres o desertariam e tinha de vingar-se nelas..." Tal como a maior parte das análises de bôlso, esta parece ser muito frágil e sem base, esquecendo-se de tomar em consideração os óbvios aspectos incestuosos das peças. Os sentimentos de O'NEILL em relação aos pais estão divididos entre o amor e o ódio.

Na biografia que escreveram de O'NEILL, ARTHUR e BARBARA GELB observaram que suas peças contêm "uma vasta galeria de retratos conscientes e inconscientes",

> que vão do sonhador insulado, Robert Mayo, em *Beyond the Horizon,* passando pelo tísico jornalista, Stephen Murray, em *The Straw,* o semi-incestuoso Eben Cabot, em *Desire Under the Elms,* o possessivo Michael Cape, em *Welded,* e o idealista derrotado, Dion Anthony, em *The Great Good Brown,* o suicida Reuben Light, em *Dynamo,* o rebelde adolescente, Richard Miller, de *Ah Wilderness,* até o John Loving, sedento de religião, em *Days Without End.*

E os primeiros auto-retratos de O'NEILL mostram-no, usualmente, em flagrantes atitudes histriônicas de orgulho, cinismo ou sensitividade — "sardônico", "galhofeiro", "desdenhoso" e "mefistofélico", são os adjetivos pelos quais êle descreve as falas e conduta de suas personagens autobiográficas, quando não são "sombrias", "espirituais", "poéticas" e "sofredoras". Em suas peças mais recentes, O'NEILL regressará à sua vida pregressa, recordada honestamente, examinada implacàvelmente, apresentada rigorosamente; mas, nas primeiras, êle estava posando para a imortalidade e despejando seus problemas correntes no palco antes de êles terem tempo de arrefecer — o que pode explicar por que HUGO VON HOFMANNSTHAL se queixou de que "as personagens de O'NEILL não estão suficientemente fixadas no passado". Essa preocupação com as atitudes satânicas, o sofrimento melodramático e as emoções imediatas também pode ser parcialmente atribuída à paixão de O'NEILL por STRINDBERG. De fato, sua identificação com o dramaturgo sueco é tão poderosa que, por vêzes, o induz à imitação crassa. *Welded,* por exemplo, é uma débil representação da guerra dos sexos, um exercício escravizado ao modo combativo de *Camaradas, O Pai* e *A Dança da Morte;* e *Days Without End* é uma recapitulação, de modo assaz hesitante, das interrogações espirituais de *A Estrada de Damasco.*

Como dramaturgo experimental, O'NEILL seria naturalmente atraído para o maior inovador do teatro moderno; e o expressionismo de O'NEILL é certamente devido às técnicas oníricas de STRINDBERG. A diferença é que as experiências formais de STRINDBERG promanam do seu material, ao passo que as de O'NEILL parecem enxertar-se no seu, e assim dar a impressão de gratuitidade e exagêro. Como um crítico britânico corretamente observou: "Tudo o que pode chamar-se expressionismo incentiva em O'NEILL todos os seus defeitos". STRINDBERG, em suas peças oníricas, está tentando evocar as fôrças subentendidas na própria vida, que são essencialmente não-verbais e não-conceptuais. Mas O'NEILL, que nessa fase mantém-se à superfície da vida, está obcecado com os conceitos e define o expressionismo como algo que "se esforça por levar o autor a falar diretamente à platéia" ou, no melhor dos casos, a expor "uma idéia... à platéia.. .através de personagens". Assim, O'NEILL usa recursos expressionistas para comunicar idéias que estão demasiado inarticuladas ou são demasiado indisciplinadas para que as possa exprimir através da fala e da ação. E suas máscaras, apartes, solilóquios, coros, desdobramentos de personagem e coisas semelhantes são realmente substitutos para a escrita dramática (a maior parte dessas convenções vem da novelística), provocados não por uma nova visão, mas pela necessidade de ocultar a banalidade do material original. Assim, em lugar de explorarem um território desconhecido, os recursos de O'NEILL projetam uma cortina de névoa, invariàvelmente, sôbre terrenos já conhecidos, como, por exemplo, os intermináveis solilóquios de *Strange Interlude*, os quais, em lugar de aprofundarem a mente inconsciente, meramente compõem as trivialidades verbalizadas das personagens, com seus triviais pensamentos mudos. Passando dos monodramas às peças sobrenaturais, aos dramas históricos, às peças de multidão e às tragédias gregas, O'NEILL parece experimentar largamente por amor à novidade, sem permanecer numa forma o tempo bastante para aperfeiçoá-la. Como disse LUDWIG LEWISOHN, êle "dá a impressão não tanto de evoluir como de efetuar uma série de excursões em várias províncias do domínio dramatúrgico e retornar de cada uma dessas excursões um pouco insatisfeito, um pouco desiludido e um pouco esperançado de que a próxima excursão, a próxima experiência, resultará em algo não tanto fragmentário e intrìnsecamente inacabado".

Não obstante, O'NEILL parece-se bastante com STRINDBERG em dar-nos um sentido de constante processo, decorrente da perpétua insatisfação — a incansável busca, em ambos, de novos absolutos. Em tôda a primeira fase de sua carreira, O'NEILL é um romântico enamorado da própria noção de rebeldia, e a face de sua revolta está em permanente mudança. Por um breve período, durante a sua juventude, o seu protesto assume uma forma político-social. Num poema publicado em 1917, O'NEILL imagina sua alma como um submarino, e suas aspirações são os torpedos dirigidos contra "os sinistros galeões do comércio"; e seu chefe, no *New London Telegraph,* recorda-o, durante os seus tempos socialisto-anarquistas, como "o mais obstinado e inconciliável rebelde social que já conheci". O'NEILL, contudo, em breve perde o interêsse pelos programas político-sociais e, por volta de 1922, contempla retrospectivamente êsse período de sua vida com um divertimento irônico: "Houve tempo em que fui socialista ativo e, depois disso, anarquista filosófico. Mas, hoje, nada posso sentir de parecido que realmente importe". Mais tarde acrescenta, num ar vizinho do tom apocalíptico de IBSEN: "A única reforma digna de ser aclamada é o Segundo Dilúvio..."[2] LIONEL TRILLING observou como o aspecto político da revolta de O'NEILL continua a afirmar-se dramàticamente no constante conflito entre o instinto criador e o possessivo, tal como se encontra consubstanciado no Poeta e no Homem de Negócios. Mas o socialismo de O'NEILL foi uma fase da mocidade, logo substituído por mais extremas formas de rebelião, estruturadas em têrmos filosófico-religiosos e consubstanciadas em peças messiânicas como *The Hairy Ape, The Great God Brown, Dynamo, Lazarus Laughed* e *Days Without End.*

A revolta messiânica de O'NEILL tem por centro o dilema do homem moderno num mundo sem Deus; e é informada pelo espírito de um filósofo que também foi importante na vida de STRINDBERG: FRIEDRICH NIETZSCHE. O conceito de tragédia, de O'NEILL, é òbviamente influenciado por *O Nascimento da Tragédia,* e suas idéias religiosas são quase tôdas filtradas de *Assim Falou Zaratustra,* uma obra que O'NEILL descobriu aos dezoito anos e que, vinte anos depois, êle disse tê-lo "influenciado mais do que qualquer outro dos livros que lera". Criado numa família católico-irlandesa relativamente ortodoxa, O'NEILL cedo foi persuadido por suas leituras de *Assim Falou Zaratustra* a rejeitar o Deus de seus pais;[3] mas levou a vida tôda buscando uma nova ortodoxia a que vincular seus restantes e avassaladores sentimentos. Com efeito, êle declara finalmente que a sua própria perda de fé constitui o tema principal da moderna arte dramática: "Atualmente, o dramaturgo", escreve numa carta famosa a GEORGE JEAN NATHAN, "deve ir até as raízes da enfermidade de hoje, tal como a sente: a morte do Velho Deus e o fracasso da ciência e do materialismo em propiciarem um nôvo e satisfatório Deus para que o sobrevivente instinto religioso primitivo encontre nêle um significado de vida e o confôrto para os seus temores de morte". Mais apuradamente equacionado, isto poderia ser o credo definitivo do dramaturgo messiânico. Está a um passo, apenas, da formulação de uma positiva doutrina messiânica. Na época de *Days Without End,* O'NEILL está apelando para "um nôvo Salvador... que nos revele como poderemos ser salvos de nós próprios"; e embora por essa altura O'NEILL já tivesse contraído um pouco mais de humildade, as peças que precedem a referida obra nos mostram O'NEILL candidatando-se a essa posição. Em *Lazarus Laughed,* por exemplo, O'NEILL está solucionando o problema da morte através do Riso de seu Super-homem bíblico. Lázaro ressuscitado, funcionando como o megafone sem vida de O'NEILL, afirma: "É meu orgulho, como Deus, converter-se em Homem! Que seja então meu privilégio, como Homem, recriar Deus em mim!" E ainda: "A grandeza do Homem está em que nenhum deus o pode salvar... até que se torne um deus!"

---

[2] O quadro mental de O'NEILL era freqüentemente cataclísmico. A Barrett Clark escreveu êle: "Estou certo de que o Homem decidiu, definitivamente, destruir-se, e isso parece-me a única decisão verdadeiramente sábia que êle já tomou". E O'NEILL observou a Lawrence Langner que a bomba atômica era uma invenção maravilhosa porque poderia aniquilar tôda a raça humana. Ver GELB, *O'Neill,* págs. 824, 861.

---

[3] Esta evolução é perfeitamente clara em *A Long Day's Journey into Night,* onde o conflito de Edmund (de Eugene) com seu pai provém, parcialmente, de suas opiniões religiosas divergentes: "Então Nietzsche deve estar certo", grita Edmund no Ato I, "Deus está morto: por causa de sua compaixão pelos homens, Deus morreu".

Contudo, ao anunciar o advento do Homem-Deus messiânico, o dramaturgo nunca está certo sôbre se deve escrever Homem (homem) ou Deus (deus) com inicial maiúscula.

O messianismo de O'NEILL é, com efeito, uma combinação desconcertante de orgulho e culpa. Tal como as de STRINDBERG, suas leituras de NIETZSCHE assentam-lhe no estômago como iguarias muito condimentadas para um homem com úlceras crônicas. Como salvacionista, O'NEILL é uma figura extremamente tímida e hesitante, e o estonteante vinho dionisíaco que êle nos oferece está invariàvelmente diluído com a convencional água tônica cristã. Por conseqüência, à medida que o elemento doutrinário vai ocupando uma posição mais central em sua dramaturgia, as peças tornam-se cada vez mais rebuscadas, até que as obras messiânicas de O'NEILL podem competir perfeitamente com qualquer dos espécimes mais confusos da literatura dramática. O que O'NEILL parece misturar é a crueza feroz e amoral da tradição pagã com o moralismo e a compaixão do cristianismo: arrebatadas exclamações amorais alternam com os incitamentos à fraternidade universal. Em *The Great God Brown,* por exemplo, o herói é uma combinação de Dionísio e Santo Antônio, com Mefistófeles e Cristo entrando no jôgo (sua compadecida, maternal confidente, uma prostituta, tem o nome da cruel Afrodite frígia, Cíbele). Em *Lazarus Laughed,* O'NEILL anuncia que a "Morte está morta... Só existe vida! Só há risos"; mas essas divagações zaratustrianas meio emperradas, em que as afirmativas são tôdas a respeito de Vida e Riso, são contrariadas por outras afirmações para o efeito de que o "Amor é a esperança do homem... esperança para a sua vida na terra, um nobre amor, acima de suspeitas e desconfianças!"

O'NEILL mostra-se também confuso a respeito da face de Deus no mundo moderno. Em *Dynamo,* Deus é um ruidoso mecanismo. Em *Strange Interlude,* Êle apresenta-se através de uma "exibição elétrica". Em *The Fountain,* Deus é a herança biológica transmitida pela família. Em *Marco Millions,* Êle é uma "infinita, louca energia que cria e destrói".[4]

---

[4] Para uma boa análise das várias opiniões religiosas de O'NEILL, ver EDD WINFIELD PARKS, "Eugene O'Neill's Quest", *Tulane Drama Review,* primavera de 1960.

Essa constante redefinição de Deus acha O'NEILL que constitui a sua função primordial como dramaturgo. Explica êle a Joseph Wood Krutch: "A maior parte das peças modernas preocupa-se com as relações de homem para homem, mas isso não me interessa, de maneira alguma. Estou sòmente interessado na relação entre o homem e Deus". O propósito é miltoniano — mas é difícil seguir o rumo de MILTON quando já se declarou a morte de Deus e postulou um universo puramente mecanicista. O problema de O'NEILL é o problema da dramaturgia moderna, de modo geral: como levar uma visão religiosa a influir num mundo totalmente secular. Mas, em lugar de resolver êsse problema, O'NEILL meramente repete, com uma regularidade quase automática, que o problema existe — isto é, quando êle não está procurando fechar a brecha entre o humano e o divino, através de afirmações etéreas. Assim, os dramas doutrinários de O'NEILL crescem em verbosidade e generalização, até que sua arte é finalmente sufocada numa nuvem de vapôres abstratos.

A fase messiânica de O'NEILL culmina na última peça dêsse período, *Days Without End*, um relato semi-autobiográfico das confusões espirituais do autor. Como tôdas as peças messiânicas de O'NEILL, *Days Without End* não possui qualquer valor literário, mas é mais interessante do que as peças precedentes, pois expõe as crescentes dúvidas do autor sôbre a sua própria capacidade como um evangelista moderno. A personagem central — ou personagens, visto que John Loving é John e Loving, uma personalidade cindida como Dion Anthony — é outro retrato do artista, mostrando-o repartido entre a zombaria nietzschiana e a compaixão cristã. Contudo, nesta peça, O'NEILL tenta sanar a brecha unindo John e Loving aos pés da cruz, enquanto a "Vida gargalha de nôvo com o amor de Deus!" Felizmente, O'NEILL não explora mais essa improvável união de paganismo e cristianismo;[5] mas, no decorrer da peça, reflete sôbre a religiosidade instável do seu passado, quando abraçou uma série de doutrinas salvacionistas, numa jornada tumultuosa através das filosofias do mundo. De maneira irônica, assim descreveu uma personagem — um sacerdote — a odisséia espiritual de Loving (de O'NEILL):

---

[5] A tentativa de O'NEILL de sintetizar paganismo e cristianismo recorda, a propósito, o conceito ibseniano do Terceiro Império, em *Imperador e Galileu*, uma peça que O'NEILL certamente leu. Numa peça não-publicada de sua autoria, chamada *Servitude*, O'NEILL até cita alguns dos têrmos de IBSEN, quando uma personagem anuncia: "*Logos*

> Primeiro, foi um ateísmo sem adôrno. Depois, foi o ateísmo aliado ao socialismo. Mas o socialismo mostrou ser um companheiro fraco de pernas, e a próxima vez que ouvi falar do ateísmo estava êle vivendo amancebado com o anarquismo, com uma imprecação blasfema de Nietzsche abençoando a união. E então raiou a aurora bolchevista, que êle saudou com sacrílegos rugidos de exultante júbilo; escreveu-me que encontrara um lar acolhedor, por fim, no seio de Karl Marx... Em breve suas cartas ficaram repletas de pessimismo e aversão por tôdas as panacéias sociológicas. Sobreveio então um prolongado silêncio. E o que supõem que tenha sido o seu esconderijo seguinte? A religião, nada menos... mas tão distante quanto pôde afastar-se de casa... no misticismo derrotista do Oriente... Desfrutei um longo intervalo de paz do seu zêlo missionário, até que me escreveu, finalmente, para dizer que estava casado. Essa carta estava repleta dos mais ardentes hinos a uma simples mulher viva que êle jamais escrevera antes sôbre qualquer de suas grandes descobertas espirituais... A única fé constante que eu descobrira anteriormente nêle fôra a sua orgulhosa crença em si mesmo como um audacioso Anticristo.

Isto poderia ser uma descrição de STRINDBERG, o "incendiário do mundo", na constante busca de novas formas para a sua revolta; e o trecho assemelha-se, certamente, a uma paráfrase do *Inferno*, quando STRINDBERG invectiva os podêres pela cruel manipulação do seu destino.[6] John Loving, perseguido pelo Sabujo do Céu, encontra santuário, finalmente, no cristianismo — uma conversão que levou LIONEL TRILLING

---

em Pã, Pã em *Logos!* Eis o grande segrêdo..." Não seria necessário dizer que O'NEILL (ao contrário de IBSEN) tinha uma noção bastante precária sôbre o conteúdo do paganismo.

[6] Ver o capítulo III, pág. 110.

a concluir que O'NEILL se arrastou "para dentro do escuro ventre da Mãe Igreja e levou com êle o universo". Mas para O'NEILL, como para STRINDBERG, a religião organizada é apenas uma etapa numa jornada constante e, alguns meses depois da peça estar concluída, O'NEILL já está lamentando o final e preparando a sua revisão. Essa revisão nunca se realizou, mas, se tivesse ocorrido, O'NEILL poderia muito bem ter ecoado as linhas finais da angustiada afirmação de STRINDBERG: "E supondo que eu me torne de nôvo religioso, estou certo de que, noutros dez anos, reduzireis a religião a um absurdo. Os deuses não brincam conosco, pobres mortais!"

Assim, O'NEILL expõe a incerteza filosófica do rebelde strindberguiano — a dor, as dúvidas, a confusão. Mas, embora existam, indubitàvelmente, sentimentos genuínos sob tudo isto, a crise espiritual parece muito literária, e a expressão daqueles ocorre em segunda mão. Além disso, O'NEILL nunca nos convence de que tenha lido muito profundamente aquelas filosofias que êle afirma e rejeita; suas obras exibem aquela afetação de atitudes intelectuais característica do autodidata presunçoso. De fato, é êsse aspecto do O'NEILL dos primeiros tempos que mais suscita a neurastenia da segunda geração de seus críticos. "O'NEILL não é um pensador", assevera FRANCIS FERGUSSON, ao passo que ERIC BENTLEY acrescenta: "É um pensador tão pequeno que é um perigo êle pensar". Ambos os críticos prosseguem demonstrando como o tratamento superficial dado por O'NEILL a idéias em voga era o seu principal atrativo para uma platéia superficial e elegante; e ambos demonstraram como a emoção e o pensamento não coincidiram em sua dramaturgia. Sem dúvida, O'NEILL, nessa fase, é profundamente incapaz de sintetizar seus enredos e seus temas; citando novamente FERGUSSON, "êle está mais interessado em afirmar suas idéias do que em representar a experiência em que elas estão implícitas". O fracasso de O'NEILL não é, em meu entender, tanto do espírito como do sentimento. Não se trata de que êle seja incapaz de pensar, mas, antes, de que é incapaz de *pensar como dramaturgo,* comunicando suas idéias através de uma ação significativa. E isso pode ser porque tôdas as suas idéias, nesse período, são mais tomadas de empréstimo do que sentidas por êle próprio. Assim, encontramos noções de Tragédia bebidas em

NIETZSCHE, do Simplismo Puritano, oriundo de MENCKEN e NATHAN, do Inconsciente Racial proveniente de JUNG, do Complexo de Édipo derivado de FREUD e da Culpa Hereditária, procedente de ÉSQUILO e IBSEN — todos enxertados em enredos largamente irrelevantes, inconvincentes ou inconseqüentes.

De fato, os principais componentes de seus enredos, nessa fase específica, são o amor romântico e a aventura fanfarrona, ambos tratados de um modo mais apropriado para o palco melodramático de seu pai, James O'NEILL, do que para o teatro de protesto. Irônicamente, O'NEILL pensa sempre que se está definindo *contra* essa espécie de teatro: "Minhas primeiras experiências com o teatro, através de meu pai, provocaram realmente a minha revolta contra aquêle", observou êle certa vez. "Quando era menino, vi tanto daquele velho, declamatório, artificial material romântico, que senti sempre uma espécie de hostilidade em relação ao teatro".[7] A tentativa de O'NEILL de introduzir temas vastos em sua obra é um sinal de sua rebelião contra a desmiolada cena teatral do século XIX, mas êle assimilara mais dêsse "velho, declamatório, artificial material romântico" do que pensava. *The Fountain* (1921), por exemplo, gira presumìvelmente em tôrno do conflito entre a sêde de lucro e a contemplação da Beleza, do Amor e da Vida — mas está repleta de espadas relampejantes, de quixotadas e fanfarrices, e o gênero de frases bombásticas que o homem que interpretara o "Monte Cristo" teria adorado. Em *Marco Millions* (1923-1925), uma peça que é menos plausível tendo sido escrita em inglês do que se fôsse traduzida de algum idioma estrangeiro, O'NEILL tenta, uma vez mais, satirizar o materialismo americano, estabelecendo o contraste entre o amor de Marco pelo dinheiro e a sua atração por Kukachin, neta de Kublai Khan. Como a maior parte das castas figuras femininas de O'NEILL,

---

[7] Noutra época, O'NEILL observou o seguinte: "Suponho que se uma pessoa aceita completamente a música e a dança dos psicanalistas, é perfeitamente natural que, tendo eu sido criado no meio do velho teatro convencional e tendo-o identificado com o meu pai, eu me rebelasse e partisse noutra direção". Tivesse O'NEILL compreendido realmente "a música e dança completas dos psicanalistas", perceberia haver bastante mais do pai convencional no filho rebelde do que êste se dava ao trabalho de confessar.

Kukachin é um modêlo de incrível virtude e paciência; no clímax de uma peça que cedia, indulgentemente, aos heroísmos à Douglas Fairbanks e estava cheia de louvores à sabedoria do imperscrutável Oriente, a môça definha e morre de amor ("Paz!", exclama o avô dela, numa típica tirada em prosa. "Ela não necessita de vossas orações. Ela era uma oração!"). *Lazarus Laughed* (1925-1926) pretende ser um imaginativo drama filosófico sem concessões ao gôsto popular, mas sua atmosfera é muito semelhante à daquelas superproduções bíblico-épicas de Cecil B. DeMille, cheias de cenas de multidões frenéticas e de imperadores no elenco principal, chamados Tibério e Calígula.

Mesmo quando as primeiras peças de O'NEILL evitam os recursos do melodrama, caem nos clichês da ficção polpuda. *Strange Interlude* (1926-1927) teve o intuito de sondar os recessos sombrios de suas personagens; mas a sua mais profunda revelação psicológica é que uma personagem tem uma fixação materna, e o que faz o enrêdo ir adiante são as estéreis aventuras sexuais de uma neurótica heroína de novela radiofônica, Nina Leeds. *Desire under the Elms* (1924) é presumìvelmente talhado para as dimensões do mito de Tristão; mas o mito é ostensivamente anunciado e externo, pelo que, apesar de todo o cenário simbólico (os olmeiros maternais), do elementarismo fictício ("Natureza... fazendo as coisas crescer... cada vez maiores... queimando dentro da gente") e do dialeto *staccato* da Nova Inglaterra, não passa do tradicional triângulo amoroso, resolvido através de um estratagema de enrêdo ultrajantemente inacreditável. Quanto a *Mourning Becomes Electra* (1929-1931), uma versão tablóide da *Oréstia* num cenário "puritano" convencional, trata-se de uma narrativa de grande fôlego e fastidiosa, sôbre o ciúme sexual, cada assassínio motivado não pela vontade dos deuses ou por maldição da família, mas por um amor romântico. Em O'NEILL, tudo parece redundar em romance ou sexo, apesar de o autor possuir uma concepção extremamente ingênua de sexualidade. Basta observar a sua sentimentalização pueril das prostitutas,[8] sua idealização romântica das mulheres castas ou, ainda pior, suas risíveis idéias sôbre os amôres extraconjugais, expostas naquela fantástica cena de *Strange Interlude* em que Darrell e Nine decidem, a sangue-frio, unir-se exclusivamente para gerar um filho e discutem a ligação na terceira pessoa por amor à imparcialidade científica.

---

[8] Os *Gelbs* mostram grande compreensão pelas atitudes que O'NEILL sustentou a vida tôda com respeito às meretrizes, observando que "aos

Unido ao tratamento do sexo, por O'Neill, está o seu tratamento do incesto, que também é romantizado nos palpitantes acentos da revista *True Confessions*. Em *Mourning Becomes Electra*, por exemplo, o incesto é tão comum quanto o luto, e igualmente inevitável. Christine Mannon ama o primo de seu marido, Adam Brant; Lavinia Mannon ama o pai; Orin Mannon ama a mãe, Christine, que por seu turno o adora; e quando Orin e Lavinia começam, no ato final, a adquirir as características físicas do pai e mãe de ambos, irmão e irmã também se apaixonam! O herói de *Dynamo* identifica a máquina com a mãe morta e eletrocuta-se com "um gemido que é um misto de dor e consumação de amor". E em *Desire Under the Elms*, Eben apaixona-se pela mulher de seu pai, Abbie, porque ela começara a recordar-lhe sua mãe:

> *ABBIE*: ... Fale-me de sua mãe, Eben.
> *EBEN*: Não há muita coisa a dizer. Era terna. Era boa.
> *ABBIE*: Serei terna e boa para você!
> *EBEN*: Por vêzes, ela costumava cantar para mim.
> *ABBIE*: Eu cantarei para você.
> *EBEN*: Esta era a casa dela. Era a fazenda dela.
> *ABBIE*: Esta é a minha casa. A minha fazenda!
> *EBEN*:... E eu amo você, Abbie... agora já posso dizer isso! Eu morria de tanto a querer... desde a hora em que você veio para cá! Eu a amo! (*Seus lábios encontram-se num feroz, escaldante beijo.*)

"Beijos ferozes, escaldantes" são recomendados em quase tôdas as primeiras peças de O'Neill — mais ferozes e escaldantes quando são incestuosamente motivados — acom-

63 anos de idade êle ainda estava defendendo a honra das prostitutas". (*O'Neill*, pág. 127.)

panhados por odes grotescas à Beleza e sacudidas apóstrofes à Natureza. Mas o sexo, em O'NEILL, conserva-se sem complexidade, trevas ou paixão autêntica, a fantasia mentalizada de um temperamento adolescente, e totalmente incompatível com as transcendentes atitudes filosóficas que pretendia sublinhar.

Em *Ah Wilderness!*, o sexo romantizado e a filosofia barata, finalmente, são o produto dos entusiasmos de uma personagem que é mesmo adolescente; e, como resultado, a peça marca um ponto culminante na relação entre O'NEILL e o seu material. Se *Days Without End* sugere um nôvo desprendimento em sua indagação religiosa, *Ah Wilderness!* preconiza a sua transformação num artista dramático objetivo. À medida que se desenvolve sua consciencialidade, O'NEILL começa a distanciar-se do dogmatismo e das opiniões. Na bôca do romântico de dezessete anos, Richard Miller, os habituais cânticos de louvor de O'NEILL à Beleza, Amor e Vida parecem perfeitamente aceitáveis, uma vez que o dramaturgo trata essas afirmações com um suave sentido satírico e indulgente fantasia. É a personagem, não o autor, que está agora identificado com o pessimismo *fin de siècle*, filtrado de SWINBURNE, NIETZSCHE e OMAR KHAYYAM, assim como é a personagem, não o autor, que está inclinada a sentimentalizar prostitutas. A peça, em resumo, tornou-se finalmente mais importante que o tema; as idéias estão efetivamente subordinadas à "experiência em que estão implícitas". Ao projetar sua consciencialidade literária num Eu primordial, O'NEILL está começando a libertar-se dêle. E em *Ah Wilderness!*, êle expõe talentos prèviamente suprimidos para descrever o lado habitual e vulgar da existência, a par de insuspeitados dotes para retratar o lado humorístico da vida da família irlandesa.

Ah Wilderness!, sem dúvida, é um exercício para a mão esquerda — uma peça sentimental de prosa panegírica da saga americana, escrita num estado de espírito em férias — mas tem menos importância em si do que naquilo que preconiza: O'NEILL está-se preparando para enveredar por novos rumos. O próprio autor parece perfeitamente cônscio de uma nova diretriz nessa peça, visto que, numa carta a LAWRENCE LANGNER, coloca-a ao lado de *Days Without End* como prova de sua crescente compreensão: "Pois, no fim de contas, esta peça [*Days Without End*], tal como *Ah Wilderness!*, mas num sentido muito mais profundo, é a liquidação de uma antiga dívida de minha parte — um gesto no sentido de uma compreensão mais global e desanuviada e de uma liberdade íntima — o afastamento de uma antiga fórmula em que eu próprio me escravizara..." O que é a "velha fórmula" já vimos; o nôvo critério de O'NEILL destina-se a superar tôdas as fórmulas e a apoiar-se, repousadamente, no papel do artista. Psicològicamente, o azedume de O'NEILL para com a autoridade parece tê-lo abandonado, ao mesmo tempo que a sua incansável busca de absolutos; filosòficamente, começou a perceber a superficialidade de suas pretensões messiânicas e a debruçar-se sôbre materiais que êle extraiu do seu próprio ser, em lugar dos que ostensivamente adotara; temàticamente, abandonou os mitos de incesto e amor romântico para sondagens mais profundas do caráter; formalmente, aprende a combinar o subjetivismo egocêntrico de STRINDBERG com o mais desprendido, ordenado e indiretamente biográfico critério de IBSEN. Em vez de escrever sôbre o seu presente inassimilado, O'NEILL começa a radicar-se nas experiências do seu passado, fazendo-o com paciência e cuidado. Depois de produzir, pelo menos, uma peça por ano, de 1913 a 1933 (em 1920, escreveu quatro), O'NEILL abranda consideràvelmente a sua produção, completando apenas quatro obras de grandes dimensões e uma peça curta nos vinte anos seguintes.

Ah Wilderness!, como tôdas as peças que virão a seguir à guisa de trabalho de recordação, é nostálgica e retrospectiva. E, significativamente, não contém qualquer vestígio de expressionismo, sendo surpreendentemente convencional na técnica e estrutura. Mais tarde, O'NEILL desenvolverá uma diferente espécie de realismo de sua própria lavra, edificado segundo um padrão centrípeto, no qual uma série de repetições nos aproxima cada vez da explosão no centro; mas *Ah Wilderness!* é típica das últimas peças de O'NEILL, no seu intuito de evitar as manifestas experiências formais. Máscaras, personagens cindidas e coros acabaram-se para sempre. Como resultado disso, O'NEILL abandona aquelas abstrações laboriosas e generalizações inflamadas que o expressionismo incutia, invariàvelmente, em suas peças. Se o autor queixou-se, uma vez, a respeito de *The Hairy Ape*, que "o público viu apenas o foguista, não o símbolo, e é o símbolo que torna a peça importante ou sòmente mais outra peça", agora está apto a subordinar o simbolismo e, por vêzes, a suprimi-lo inteiramente, em favor de penetrantes estudos de caráter.

Em resumo, O'NEILL descobriu, finalmente, onde os seus verdadeiros talentos se situavam. Em 1924, no ato de elogiar STRINDBERG, êle chamara a IBSEN um "homem secundário", atacando o realismo ibsenista nos seguintes têrmos: "Representa as atrevidas aspirações dos nossos pais, no sentido do próprio reconhecimento, focalizando a natureza mórbida com a *kodak* da família... Já suportamos bastante essas banalidades superficiais". Menos amargurado com os "nossos pais", volvidos nove anos, O'NEILL começará êle próprio a criar uma dramaturgia de banalidade superficial — sob a qual as fôrças de destruição progredirão com inevitabilidade ibsenista — e é precisamente a "*kodak* da família" que O'NEILL usará como instrumento artístico. Como JOHN HENRY RALEIGH observou a respeito de uma dessas últimas peças: "Tudo empalidece ao lado do fato da *família,* que é o macromicrocosmo que oblitera o universo..." A família converte-se em núcleo de tôdas as principais obras que se seguem, excetuando *The Iceman Cometh* e, mesmo aí, as personagens são atraídas para uma espécie de grupo acidental de família. Quanto ao ciclo inacabado, foi inspirado pelo desejo de O'NEILL de acompanhar a família num passado cada vez mais distante. Escreveu a LANGNER: "Primordialmente, o ciclo é o da história de uma família. Em que medida poderei dar maior significado à minha gente, como extraordinários exemplos e símbolos no drama da natureza possessiva e materialista do americano, é ainda outra história". Em *Ah Wilderness!,* O'NEILL revela-nos um daguerreótipo pouco nítido da vida de família irlandesa, na passagem do século; mas, em breve, a *kodak* familiar focalizará as mais dolorosas e remotas recordações do autor, vistas com um poder absorvente e inexorável honestidade, mas também com piedade, compreensão e amor.

A sua técnica retrospectiva é admiràvelmente ilustrada em *The Iceman Cometh* (1939), na qual O'NEILL fecha a porta, para sempre, às suas ambições messiânicas, e o artista sofredor torna-se completamente identificado com a arte estruturada. "*The Iceman* é a negação de qualquer outra experiência de fé em minhas peças", assinala êle, pouco depois de concluir a peça. "Ao escrevê-la, senti que me encerrara com as minhas recordações." À primeira vista, o lugar do autor nessas recordações é obscuro, pois a peça não parece muito autobiográfica. O *saloon* de Harry Hope baseia-se no de Jimmy-the-Priest, um bar do *West Side* que O'NEILL costumava freqüentar em sua mocidade (êle comentaria mais tarde: "As hospedarias noturnas de GORKY, em comparação, eram uma inocente loja de sorvetes", e a influência de GORKY é certamente evidente no cenário decadente, esquálido, sombrio e nas personagens dissipadas),[9] e a peça contém retratos tênuemente velados de alguns dos náufragos que o autor costumava conhecer aí e noutro *saloon* chamado "Hell Hole" ("Poço do Inferno"). Mas, embora a obra se situe em 1912, na mesma atmosfera do ano de *A Long Day's Journey*, o autor é apenas uma lente através da qual as personagens são vistas. Todavia, se O'NEILL não é a personagem central da peça, romantizada como um galhofeiro e sardônico rebelde, êle ainda se apresenta disfarçado — parcialmente em duas personagens, como veremos, mas sobretudo como um guia através das cavernas de suas mais profundas percepções. Nessa peça, O'NEILL usa suas "recordações" não para uma autobiografia pessoal, à maneira de STRINDBERG, mas para a autobiografia espiritual e psicológica, à maneira de IBSEN. Como o próprio autor disse, *The Iceman Cometh* é um repúdio "de qualquer outra experiência de fé nas minhas peças". Ao negar suas prévias afirmações filosóficas, consente que um terrível sentimento de realidade suba à consciência.

Em seu repúdio da fé passada, *The Iceman Cometh* ocupa um lugar bastante semelhante, na obra de O'NEILL, ao de *O Pato Selvagem*, na de IBSEN; e, com efeito, as duas peças têm em comum bem mais do que isso. O tema de *The Iceman Cometh* (que o homem não pode viver sem ilusões) está tão próximo do tema de *O Pato Selvagem*[10] que alguns críticos se inclinaram a banir a obra mais recente como simples recapitulação da anterior. Isso é um êrro. A peça de O'NEILL, em meu juízo, é uma realização maior do que a de IBSEN e reveste-se, certamente, de uma ênfase diferente. Em *O Pato Selvagem*, é moralmente errado privar as pessoas de suas crenças de tôda a vida; em *The Iceman Cometh* é *trágico*. Gregers Werle é uma sátira aos pseudo-ibsenistas que se intrometem na vida alheia, insistindo na reivindicação de algum ideal impossível, mas Theodore Hickman não é um idealista por procuração, antes, um realista crente de que analisou pragmàticamente a espécie de salvação que pretende impor aos seus amigos. Embora Gregers esteja mal orientado e Hjalmar Ekdal não se ajuste às suas exigências, IBSEN ainda acredita na existência de indivíduos heróicos (Brand e Stockman, por exemplo) com a coragem bastante para enfrentar a verdade nua e crua. Mas o mundo é totalmente inadequado para as exigências de Hickey, pois a verdade que êle oferece é uma luz crua e ofuscante que mata. Assim, *O Pato Selvagem* é uma acusação brutal a alguns homens; *The Iceman Cometh* é uma compadecida percepção íntima de todos. O'NEILL não está refletindo èticamente sôbre a Ação Correta ou o Pensamento Certo, mas, pelo contrário, meditando metafìsicamente sôbre a própria qualidade da existência. E, em conseqüência disso, acaba finalmente por alcançar, através da experiência, aquela disposição trágica que, em suas primeiras obras, era algo ostensivamente impôsto.

---

[9] Para uma análise da influência de GORKY sôbre a peça, ver o artigo de HELEN MUCHNIC, "The Irrelevancy of Belief: The Iceman and the Lower Depths", em *O'Neill and His Plays*, de OSCAR CARGILL, N. BRYLLION FAGIN e WILLIAM J. FISHER.

[10] É também bastante afim do tema das peças de PIRANDELLO, embora O'NEILL difira do dramaturgo italiano em acreditar que a realidade objetiva pode ainda ser alcançada através do espírito humano.

Em virtude de estar universalizando o tema de IBSEN, O'NEILL criou, em lugar de um antagonista, um catálogo inteiro dêles: os vadios, alcoólatras, alcoviteiros, prostitutas, taberneiros e vigaristas que vivem no estabelecimento de Harry Hope. A proliferação de personagens influi bastante no comprimento da peça, que é maciça e indisciplinada em extremo; e como cada personagem é identificada por uma única obsessão, que êle reafirma contìnuamente, a peça também é extremamente repetida. Assim, apesar do ambiente naturalista, a peça é esquemática demais para qualificar-se como uma evocação convincente da realidade. Cada ato oferece uma única variação sôbre o tema da ilusão; a ação nunca explode em vida espontânea; e as personagens raramente transcendem suas funções determinadas. Predomina um realismo mais temático do que atmosférico; O'NEILL parece renitente em deixar que a peça escape ao seu rígido contrôle. É preciso concordar que existe certa justiça na objeção levantada por ERIC BENTLEY: "A peça tem idéias, e a nossa impressão é que o que deveria constituir a sua verdadeira substância é mero (nem sempre hábil) artifício para ilustrar suas idéias". Todavia, as idéias de O'NEILL, desta vez, provêm lògicamente da ação e, também pela primeira vez, são totalmente convincentes. Não creio que o PROF. BENTLEY tenha apreciado adequadamente a profundidade, a sinceridade e a relevância das visões dramáticas de O'NEILL nesta peça.

O PROF. BENTLEY assinala o emprêgo de formas postiças e recomenda cortes; o encenador de O'NEILL na Broadway, Paul Crabtree, também sugeriu cortes, argumentando que O'NEILL insistiu no mesmo ponto dezoito vêzes. "A minha intenção é ser repetido dezoito vêzes", disse o dramaturgo, recusando alterar a peça. O'NEILL tinha razão; os cortes diminuiriam, sem dúvida, o impacto da obra. Pela primeira vez, uma peça de O'NEILL é extensa não porque o autor saiba muito pouco, mas porque sabe demais; as próprias repetições são um aspecto intricado do esquema geral. O'NEILL multiplicou os seus antagonistas a fim de iluminar todos os aspectos do seu tema, tal como os extraiu das mais humildes condições de vida para mostrar a humanidade na extremidade de seu fado. Toldados pelo álcool, isolados da sociedade humana, os desventurados de O'NEILL estão despojados de tôdas as pretensões, exceto o único "devaneio" que ainda os mantém vivos, e a intenção é que a soma dêsses devaneios represente o conteúdo total da ilusão humana.

Assim, a aristocrática vontade de poder de Hugo, através do pretenso amor ao proletariado, reflete ilusões políticas; a combativa reivindicação de Joe, de igualdade com os brancos, baseia-se em ilusões raciais; a fantasia de casamento e uma fazenda, de Chuck e Cora, em ilusões domésticas; a misteriosa distinção das prostitutas entre "levianas" e "meretrizes", em ilusões de prestígio; os falsos motivos de Parritt por ter traído a mãe, em ilusões psicológicas; a desculpa de Willie Oban por ter abandonado a Faculdade de Direito, em ilusões intelectuais; o pretexto de Larry Slade para o seu desencanto e desprendimento, em ilusões filosóficas; e a crença de Hickey de que descobriu a salvação, em ilusões religiosas. Todos êsses sonhadores representam uma família de homens, inextricàvelmente vinculados entre si. Cada um dêles é capaz de perceber a mentira dos outros sem poder admitir a sua, mas, nessa comunidade, o preço da tolerância mútua é o silêncio mútuo. Na realidade, trata-se de uma comunidade quase utópica. Antes de Hickey chegar, os homens vivem juntos numa relativa harmonia, aderindo a uma única doutrina — a doutrina do Amanhã — mantendo viva a esperança mediante a previsão de uma ação significativa num dia que nunca chega.

Contra a doutrina do Amanhã, Hickey propõe a sua doutrina de Hoje, forçando os miseráveis a executarem seus sonhos — e a fracassarem — com o argumento de que uma vida sem ilusões é uma vida sem culpa. Nesse conflito de ideologias, o principal antagonista de Hickey é Larry Slade, o campeão intelectual dos homens de Amanhã, que é impelido para a liça contra a sua vontade consciente. Desempenhando o papel do "Imbecilósofo* da Tribuna de Honra" e fingindo indiferença pela sorte de seus companheiros, Larry adotou a máscara de alienação total. Para êle, a essência da humanidade é excremento, e a vida na Terra está condenada: "O material de que a sociedade ideal deve ser construída são os próprios homens", observa Larry, explicando a sua abjuração do Anarquismo, "e vocês não poderão construir um templo de mármore com barro e estrume". O "Velho Cemitério", como o apelidam, só é estimulado pelo pensamento de morte e finge aguardar a sua com antegôzo. Mas embora finja abraçar uma "filosofia amarga e cínica", como Jimmy Tomorrow observa, "no fundo do coração você é o sujeito mais delicado de nós todos".** Na verdade, Larry está condenado à inação por uma inteligência meditativa que sempre vê os dois lados de uma questão e está constantemente tentando suprimir a sua compaixão instintiva. O'NEILL descreve-o como um "velho sacerdote compassivo, mas cacête".

---

* Um jôgo de palavras que só faz sentido em inglês. *Foolosopher* em vez de philosopher, *fool* significando imbecil.

** Os sobrenomes de quase tôdas as personagens de O'NEILL têm um significado simbólico que as integra no contexto dramático. Assim, Jimmy Tomorrow significa Jimmy Amanhã, Harry Hope é Harry Esperança, e assim por diante. (*N. do T.*)

Ouviu todos os segredos do confessionário e, por sua ternura secreta, tenta desesperadamente proteger êsses segredos, incluindo os seus, dos esforços inescrupulosos de Hickey para trazê-los à *luz*. O estabelecimento de Harry Hope pode ser "a Taverna dos Encalhados, o Café do Fim da Linha, o Bar do Fundo do Mar", mas "a sua atmosfera é maravilhosamente calma", o que só poderá ser preservado se ela não fôr contagiada pela verdade.

Contudo, Hickey considera isso uma falsa calma e deseja introduzir uma autência paz espiritual. "Tudo o que eu quero", diz êle, usando uma palavra que conclui, irônicamente, todos os atos salvo o último, "é ver vocês *felizes*". Mas, ao passo que Hickey está convencido de que sòmente a verdade acarreta a paz, Larry sabe que a felicidade se baseia, exclusivamente, na fraude mútua: "Para o inferno, com a verdade! A história do mundo prova que a verdade não influi em coisa alguma... A mentira de uma ilusão, de um devaneio, é o que dá vida a êste bando de malucos mal nascidos que somos nós todos, bêbados ou sóbrios". Essa tensão entre verdade e ilusão reflete, em têrmos dramáticos muito mais poderosos, a anterior antítese de O'NEILL entre o heroísmo nietzschiano e a compaixão cristã. Mas em lugar de impor uma síntese, de um modo forçado, como acontece em suas peças messiânicas, O'NEILL rejeita os ensinamentos heróicos de NIETZSCHE, repudiando a salvação sôbre-humana e afirmando humanidade, piedade e amor. Reunidos, Hickey e Larry funcionam, de certo modo, como as personagens divididas das primeiras obras de O'NEILL; mas, ao abandonar suas pretensões messiânicas, O'NEILL está em condições de tratar ambos os aspectos de sua personalidade com muito mais equilíbrio e imparcialidade. Assim, o pessimismo fácil de Larry, o seu cinismo e seu fascínio pela morte são qualidades que se encontram nos primeiros heróis "sardônicos" de O'NEILL, mas, agora, são expostas como simples "atitudes". E o evangelismo de Hickey representa o impulso messiânico de O'NEILL voltado para si próprio, pois o seu evangelho da verdade é revelado como a maior de tôdas as ilusões.

The Iceman Cometh é, portanto, sôbre a impossibilidade de salvação num mundo sem Deus, uma expressão de revolta existencial estruturada em têrmos quase religiosos. E, por baixo da superfície realista, O'NEILL está desenvolvendo uma irônica parábola cristã, de um modo surpreendentemente sutil. Para começar, a entrada de Hickey é tão demorada que — à semelhança de uma figura longamente esperada, o Godot de BECKETT — começa a acumular qualidades sobrenaturais. "Êsse tal de Hickey virá? Pelo tempo que leva a chegar, vou-lhe encomendar que me traga a Morte", resmunga uma personagem impaciente — uma ironia antecipada, pois Hickey será em breve identificado com a Morte. Hickey chega, por fim, mas o matuto afável sofreu uma surpreendente transformação. "Tenho a certeza de que êle trouxe a morte com êle", comenta Larry. "Sinto nêle o seu gélido contato." O repetido motivo do homem do gêlo intensifica essas associações. Em cada uma de suas visitas anuais, Hickey gracejou que sua virtuosa mulher, Evelyn, estava no feno com o homem do gêlo; e, à medida que os miseráveis são cada vez mais atormentados pelos penetrantes impulsos de Hickey, a única esperança dêles é que o gracejo venha à baila. E de fato vem, mas não da maneira que êles pensavam. Evelyn está agora envôlta num frígido abraço; Hickey, ficam êles sabendo por fim, assassinara-a. "A Morte fôra o Homem do Gêlo que Hickey chamara à sua porta." Assim, Hickey, o Homem do Gêlo e a Morte são uma só pessoa. A verdade não nos liberta, mata-nos; a paz que Hickey traz ao *saloon* de Harry Hope é a paz da sepultura. Portanto, Hickey é o falso Messias — não a Ressurreição e a Vida, mas o "grande Aniquilador", iniciando "um movimento que fará explodir o mundo".

Para realçar o seu tema antimessiânico, O'NEILL tem paralelos ocultos com outro grande movimento mundial, o cristianismo, de uma ponta à outra da peça. E CIRUS DAY fêz-nos o serviço de revelar a maioria dêsses paralelos, em seu artigo "The Iceman and the Bridegroom":

> Hickey, como salvador, tem doze discípulos. Bebem vinho na ceia, reunidos na taberna de Hope [de Esperança. *N. do T.*] e a disposição dêles no palco, de acôrdo com as instruções de O'Neill, é uma reminiscência do quadro da "Última Ceia", de Leonardo da Vinci. Hickey abandona o grupo, como fêz Cristo, ciente de que está prestes a ser executado. As três prostitutas correspondem, em número, às três

> Marias, e simpatizam com Hickey, tal como as três Marias simpatizam com Cristo... Um dos miseráveis, Parritt, recorda Judas Iscariote de muitas maneiras. É o décimo segundo na lista das *dramatis personae;* Judas é o décimo segundo no Nôvo Testamento dos Discípulos. Hickey atraiçoou sua mãe anarquista por uns míseros duzentos dólares; Judas traiu Cristo por trinta moedas de prata.

A esta enumeração de semelhanças flagrantes, poderíamos acrescentar outra igualmente interessante. Larry Slade torna-se o único convertido autêntico à religião da Morte, de Hickey; êle é, como São Pedro, a pedra sôbre a qual Hickey funda a sua Igreja.

Contudo, o aspecto simbólico da peça não é muito notório, se é que se chega mesmo a perceber, sem a ajuda de um comentador crítico. Num nível puramente indicativo, a obra ainda é bastante rica. O'NEILL combinou cuidadosamente o papel simbólico de Hickey como um falso Messias com os seus antecedentes familiares e história psicológica, pelo que Hickey se impõe como uma personagem de corpo inteiro e uma figura muito mais convincente de caixeiro-viajante que a do Willy Loman de MILLER (pelo menos, sabemos o que Hickey vende — ferragens). Filho de um ministro, Hickey levou um fervor evangélico para o negócio ambulante, e as técnicas de vendas para o seu evangelismo. Num país onde tudo se compra e vende, sugere O'NEILL, até uma visão religiosa tem de ser oferecida de porta em porta. A observação de Bruce Barton de que Jesus era um super-vendedor ambulante talvez estivesse na mente de O'NEILL; as "cruzadas" religiosas de Billy Graham acudiram imediatamente à nossa idéia. Hickey certamente emprega as técnicas do vendedor convincente — bem-humorado, comunicativo, ruidoso, atrevido e implacável — aferrando-se à sua vítima como Major Bárbara levando Deus a Bill Walker ou um psicanalista desenterrando as causas da neurose de um paciente. Êle possui um ôlho instintivo para a fraqueza humana, parcialmente por causa de sua própria experiência ("Tive o inferno dentro de mim. Posso descobri-lo nos outros"), mas, em parte, porque êle é "O Grande Vendedor" e pode captar a vulnerabilidade de um cliente num instante.

Em conseqüência dessa argúcia inata, Hickey, no final do Ato II, transformou todos os miseráveis em animais enjaulados, rosnando uns para os outros em sua angústia: cada um dêles começa a abrir as feridas dos demais, a fim de proteger as próprias, e até o bondoso e paciente Harry Hope teve um acesso de inusitada irascibilidade. Arrancados à segurança de seus sonhos, os miseráveis devem enfrentar agora o Amanhã, cada um dêles desempenhando a ação que mais o aterroriza. O Ato III tem lugar num ambiente de horror frio e claro. Os miseráveis estão aflitos com os "katzenjammers",* seus sintomas de renúncia agravados por uma crescente apreensão. Harry Hope, simbolizando a perigosa situação comum, prepara-se finalmente para dar uma volta a pé pelo quarteirão, mas é incapaz de cruzar sequer a rua. Exposta a sua ilusão, a esperança de Harry desvanece-se e, com ela, a esperança de todos os seus companheiros: sòmente resta a crua e frágil realidade. Tendo abandonado a esperança, os homens vivem no inferno; o próprio álcool perdeu sua vigorosa eficácia; tôdas as vias de fuga estão cortadas. O que resulta é a morte em vida. "O que se passa, Harry?", pergunta Hugo. "Você está com um ar esquisito. Parece morto." Os murmúrios de Hugo e o rosnar sussurrado dos miseráveis tornam a atmosfera funérea. A salvação de Hickey está fracassando, bem como sua confiança já abalada. "É isso o que me preocupa a seu respeito, Governador", diz êle a Harry, quando a esperada paz tarda em chegar. "Já é tempo de você começar a sentir-se feliz..."

No último ato, os miseráveis tornaram-se de pedra, seus espíritos calcificados pelo raio da morte desferido pela verdade. Motivado pelo crescente nervosismo a respeito do comportamento dêles, Hickey inicia seu extenso discurso de confissão — uma confissão que também é uma descoberta — em paralelo com um discurso antifônico de Parritt. Ambos destruíram uma mulher; ambos por razões que não podem enfrentar. Parritt delatou a mãe não por patriotismo ou penúria, mas por aversão; e Hickey matou Evelyn porque ela aniquilara sua alegria de viver, enchendo-o de remorsos através do constante perdão de seus pecados. Assim, o ato de Hickey foi um ato de vingança e não de amor; êle não só odiava a ilusão dela, mas também a detestava. Como êle próprio exclama, num lapso inconsiderado que o atraiçoa: "Você já sabe agora o que pode fazer com o seu devaneio, sua cadela maldita!"

---

* Palavra alemã que significa *enjôos, vômitos.* (*N. do T.*)

Hickey só por um momento pode admitir êsse sentimento em sua consciência; depois, pretexta imediatamente estar louco. "Bom Deus, eu não podia ter dito isso! Se o disse, é porque enlouqueci! Não, eu amava Evelyn mais do que tudo na vida!" É esta desculpa que leva ERIC BENTLEY a afirmar que "a atenção de O'NEILL estava distante do assunto":

> Não sendo claramente visto, o homem é obscuramente apresentado à platéia; O'NEILL leva-a por caminho errado durante várias horas e depois solicita-lhe que volte atrás em sua memória e reinterprete tôdas as ações e atitudes de Hickey desde o princípio. É Hickey a personagem de que O'NEILL precisava como o homem que tenta privar o bando de suas ilusões? Êle (pelo que se vê) é um maníaco. Mas se a tentativa para desiludir o bando é em si mesma loucura, o efeito dramático teria sido maior através de um idealista mentalmente são (como em *O Pato Selvagem*).

Cito êste trecho porque contém uma incompreensão bastante generalizada sôbre a peça e tem concorrido para obscurecer sua profundidade real. Pois o fato é que, evidentemente, a atenção de O'NEILL mantinha-se fixada no asunto: Hickey, coerente em concepção do princípio ao fim, não é um maníaco, de maneira alguma. Na realidade, êle pretende que só estêve louco no momento do assassínio, mas até isso é uma atitude de auto-defesa que êle adota para não enfrentar seus verdadeiros sentimentos em relação à mulher. Tal conclusão é bastante clara no próprio contexto, e Parritt sugere-o ainda mais francamente no decurso de sua própria confissão: "*E não estou arranjando qualquer desculpa de que fiquei louco depois disso,* quando ri para mim próprio e disse: — Você sabe agora o que pode fazer com os seus devaneios de liberdade, não sabe, sua velha cadela maldita?" [O grifo é meu]. O pretexto de loucura de Hickey, em resumo, é uma mistificação — não para escapar à cadeira elétrica (êle agora quer morrer), mas para escapar à verdade: não pode admitir que odiasse sua mulher. Num contexto como êste, de fato, o estado mental de Hickey é totalmente irrelevante, uma vez que até a loucura é uma evasão de desagradável realidade; a questão é que Hickey, que pensava estar vivendo a verdade, estava vivendo outra ilusão. Quanto ao bando de miseráveis, estavam dispostos a acreditar que Hickey enlouquecera, pois isso significava que êle lhes contava mentiras; se Hickey concordar em deixá-los terem suas ilusões, êles estarão de acôrdo em deixá-lo ter a sua. Hickey hesita porque sabe ter-lhes dito a verdade, mas, para sua própria paz, deve concordar com o pacto. Assim, êle ingressa finalmente na comunidade dos miseráveis: tolerância mútua, silêncio mútuo.

O facho da salvação de Hickey, em resumo, provou ser uma contrafação: a felicidade que êle descobrira após a morte de Evelyn era, apenas, a felicidade de outra ilusão. Assim, a sua tentativa de "desiludir o bando" não é "loucura em si"; baseia-se, simplesmente, num terrível êrro e, como suas próprias ilusões estão diretamente implicadas na ação, Hickey tem muito *maior* acuidade dramática do que Gregers Werle. Hickey, de fato, tem razoáveis dimensões de um protagonista trágico e é levado até à beira de uma percepção trágica; se não olhou para o outro lado, Larry Slade fê-lo, e o que vê é o abismo sem fundo de uma realidade totalmente despida:

> Por Deus, não há esperança. Jamais serei um êxito na tribuna de honra... ou em qualquer outro lado! A vida é um fardo pesado demais para mim! Serei um imbecil e um frouxo, olhando piedosamente para os dois lados de tudo até o dia em que morrer! (*Com uma intensa e amarga sinceridade*) Que êsse dia chegue depressa! (*Faz uma pausa, perplexo, êle próprio surpreendendo-se — depois, com um esgar sardônico*) Por Deus, sou o único convertido autêntico à morte, que Hickey conseguiu fazer por aqui. Do fundo do meu coração covarde, é agora o que eu quero!

Hickey fugiu à realidade pretextando loucura; Parritt, cometendo suicídio; os miseráveis, retornando às suas ilusões. Mas, para Larry, demasiado sincero para mentir e demasiado covarde para morrer, o abismo está constantemente diante de seus olhos. Compadecido de Judas, Parritt, Larry aconselha-o a pôr fim à sua existência miserável; e agora tem de suportar a responsabilidade por êsse e todos os atos, até que sua própria vida cesse: "Que êsse dia chegue depressa!" O seu desejo de morte é semelhante ao de Otelo: "Pois, em meu entender, é uma felicidade morrer". A peça termina entre risos, canções e tartamudear ébrio de Hugo, enquanto Larry tem os olhos fixos bem adiante dêle, um cadáver vivo, envolto no manto da verdade. Tal como a de O'NEILL, sua postura trágica redundou, finalmente, num sentimento trágico da vida, profundamente experimentado.

Esta peça extraordinária, portanto, é uma crônica da própria metamorfose espiritual de O'NEILL, de um rebelde messiânico num existencial, o salvacionista superficial e conformado das primeiras peças transformado num penetrante analista da motivação humana, rejeitando até a pose de desilusão. Para O'NEILL, "a rejeição de qualquer outra experiência de fé em minhas peças" deixou-o a sós, finalmente, com a existência; e êle enfrentou-a com uma coragem que sòmente os maiores dramaturgos trágicos têm sido capazes de reunir. *The Iceman Cometh,* apesar da sua linguagem prosaica, recria aquêle gemer existencial que se escuta nas tragédias de SHAKESPEARE e no terceiro poema coral de *Édipo em Colono,* de SÓFOCLES, quando O'NEILL torna a realidade suportável através das consolações metafísicas da arte. O'NEILL rejeitou o facho da salvação empunhado por Hickey como um caminho para a felicidade humana, mas a verdade, não obstante, torna-se a coluna-mestra de sua obra, verdade combinada com a compreensão piedosa de Larry Slade. Expurgando tudo o que era falso e literário de sua obra, O'NEILL reconciliou-se, finalmente, com o homem que êle realmente é.

Essa espécie de reconciliação só poderia ter ocorrido através de uma penetrante auto-análise; e é inevitável, portanto, que o próprio processo de auto-análise constitua o material de uma de suas peças: *A Long Days Journey into Night* (1939-1941). Nesta obra, combinando as técnicas retrospectivas de IBSEN com o ataque exorcístico de STRINDBERG, O'NEILL condensa a história psicológica de sua família nos acontecimentos de um só dia, e a economia da peça, apesar de tôda a sua extensão, é magnífica. Dentro dessa estrutura clássica, em que O'NEILL respeita inclusive as unidades, a peça começa a aproximar-se de uma certa perfeição formal. À semelhança da maioria das obras clássicas, *A Long Day's Journey* decorre no passado — o verão de 1912, quando O'NEILL, então com 24 anos de idade, foi atacado de tuberculose, doença que o levou para o sanatório onde êle decidiu, pela primeira vez, ser dramaturgo. E, como a grande parte das obras clássicas, o seu impacto deriva menos da ação física (dificilmente se pode dizer que a peça tenha qualquer enrêdo e apenas o primeiro ato tem algum *suspense*) do que da revelação psicológica, à medida que as suas personagens destilam suas dolorosas recordações e seus pensamentos semimeditados. Provàvelmente, o modêlo para O'NEILL foi *Os Espectros* de IBSEN (o próprio título da obra seria bastante adequado para a de O'NEILL), pois êle emprega aquela técnica de exumação que IBSEN foi buscar em SÓFOCLES: um pequeno avanço e um retrocesso simultâneo por meio de um diálogo altamente funcional.

Contudo, O'NEILL não é apenas o autor, mas também uma personagem da peça; tal como STRINDBERG, escreveu um "poema do desespêro", composto em ritmo de dor. A relação entre o autor e o seu material é sugerida, de um modo pungente, em sua dedicatória da peça à espôsa, Carlotta, por ocasião dos seus doze anos de casados: "Escrevi-a como um tributo ao seu amor e ternura, que me deram a fé no amor que me habilitou a enfrentar, por fim, a minha morte e a escrever esta peça; escrevi-a com profunda piedade, compreensão e perdão para *todos* os quatro mal assombrados Tyrones". O'NEILL inclui-se na anistia; certamente ganhou o direito a ela. A peça, escrita, como êle nos diz, "com lágrimas e sangue", foi composta num caudal de suores frios, por vêzes durante quinze horas a fio; O'NEILL, como as suas personagens, está defrontando suas recordações mais tormentosas e colocando seus espectros em repouso numa reconstituição comemorativa de seus sofrimentos e responsabilidades mútuas.

Visto que seu propósito era parcialmente terapêutico, O'NEILL quase não fêz ficção nesta autobiografia. Os O'NEILLS converteram-se nos Tyrones, sua mãe Ella chama-se agora Mary, e Eugene adota o nome de seu falecido irmão

Edmund (a criança morta chama-se Eugene),[11] mas seu pai e irmão conservam os respectivos nomes próprios, e todos os eventos dramáticos (com algumas mudanças secundárias) são verdadeiros, incluindo a história sôbre os porcos do rendeiro de Tyrone e o tanque gelado do milionário da Standard Oil, um episódio que será novamente tratado em *A Moon for the Misbegotten.*

Em virtude dessa fidelidade aos fatos, é surpreendente que O'NEILL fôsse mesmo capaz de escrever a peça, mas êle exerce um espantoso contrôle sôbre seus materiais: a peça é uma obra-prima. Conquanto *The Iceman Cometh* tenha menos trechos áridos e implicações mais profundas, *A Long Day's Journey* contém a mais bela prosa já escrita por O'NEILL — e o Ato IV situa-se entre as mais poderosas cenas de tôda a literatura dramática. O'NEILL criou uma peça pessoal que diz respeito às condições de tôda a humanidade; um drama de família burguesa com implicações universais. *A Long Day's Journey* é um estudo de culpa hereditária que nem sequer recorre a metáforas arbitrárias, como o uso da doença em *Os Espectros,* de IBSEN. O definhamento de Edmund, a sua tuberculose, ao contrário da sífilis de Oswald, tem uma origem mais bacteriológica que simbólica. Já não é necessário a O'NEILL inventar um equivalente moderno do Destino, pois sente-o agora atuando em seus próprios ossos. Assim, as personagens de O'NEILL sofrem de males espirituais e psicológicos, em lugar de biológicos e sociais (a sociedade, para O'NEILL, quase não parece existir), mas os primeiros encontram-se tão profundamente devastados quanto Oswald e a Srª Alving. A realização de O'NEILL é tanto mais espantosa quando recordamos que os seus anteriores esforços para escrever uma peça dêste gênero acarretaram um pavoroso fracasso. Em *Mourning Becomes Electra,* por exemplo, os pecados do pai também aparecem nos filhos, mas isso é ilustrado através de transformações físicas (Orin começa a parecer-se com Ezra, Lavinia com Christine), uma aplicação puramente mecânica do tema. E a mesma espécie de recurso intencionalmente impôsto é evidente em *Desire Under*

---

[11] Os GELBS concluem, muito corretamente, creio eu, que essa troca de nomes indica um profundo desejo de morte por parte de O'NEILL. Ver *O'Neill,* pág. 188.

the Elms, onde ocorrem intermináveis discussões sôbre se Eben é mais parecido com o pai ou a mãe.

Em *A Long Day's Journey*, O'NEILL rechaçou tais preocupações superficiais para concentrar-se nas mais profundas implicações de seu tema: o que ocorre nos filhos é uma condição de puro infortúnio. Eis uma família vivendo numa estreita relação simbiótica, um único organismo com quatro ramos, em que um estremecimento, uma crispação em qualquer dêles gera um espasmo nos outros. O'NEILL começara a explorar êsse gênero de relações em *The Iceman Cometh*, onde os miseráveis agravam a agonia dos demais e o inferno são as outras pessoas, mas, agora, realiza o pesadelo das relações de família com uma precisão inflexível. Não há um só traço individual característico que, ao ser revelado, não exerça influência na vida da família tôda; a peça é inteiramente a verdade, mas nada existe nela que seja irrelevante. Assim, as duas principais características definidoras de James Tyrone, Sr. — a sua avareza e sua carreira como ator — estão diretamente relacionadas com a desgraça de sua espôsa e filhos. A sua mesquinhez provocou a toxicomania de Mary, pois foi um médico charlatão de tarifa reduzida quem primeiro a iniciou nos narcóticos, e a incapacidade de Tyrone em dotá-la com um lar apropriado, pois êle andava sempre de viagem, intensificou na espôsa a amargura e o sentimento de fracasso. A avareza de Tyrone é também a causa do ressentimento de Edmund, pois Tyrone está planejando enviá-lo para uma Fazenda Estadual, em lugar de uma Casa de Repouso mais dispendiosa para seu tratamento. A tuberculose de Edmund, por sua vez, explica parcialmente o retôrno de Mary ao vício, porque não é capaz de enfrentar o fato do mau estado de saúde do filho; e o parto de Edmund foi a causa da doença que finalmente levaria a mãe ao caminho dos narcóticos. Jamie é afetado pela própria existência de Edmund, pois os dotes literários do irmão enchem-no de inveja e sentimento de fracasso; e a impotência da mãe para repelir seu vício o faz perder a fé em sua própria capacidade de regeneração. Os próprios episódios cômicos são estruturados segundo diretrizes causais: Tyrone é avarento demais para gastar luz no vestíbulo, de modo que Edmund bate com um joelho no porta-chapéus da entrada e Jamie tropeça nos degraus. Cada ação tem um efeito irradiante, e as personagens interligam-se de um modo que evoca o angustiado grito de STRINDBERG: "A Terra, a Terra é o inferno... onde não posso mover-me sem ofender a felicidade dos outros, onde os outros não podem manter-se felizes sem me ferirem".

A família, em resumo, está reunida pelas algemas do ressentimento, culpa, recriminação; contudo, as algemas que os prendem são tanto as do amor como as do ódio. Cada um faz os outros sofrerem através de algum ato involuntário ou inadvertido, uma quebra de amor ou fé, e as censuras seguem-se furiosamente no rastro de tôda e qualquer revelação. Mas até no momento em que a verdade está sendo gritada, uma desculpa está tomando forma. Ninguém deseja realmente causar dano a outrem. Compaixão e compreensão alternam com a ira e o rancor. O próprio Jamie, que está "sempre escarnecendo de alguém" e chama "leviana" à mãe, odeia seu próprio azedume e escárnio, e está cheio de desprêzo por si próprio. Os quatro membros da família reagem entre si com uma perturbadora ambivalência — expondo ilusões e sustentando-as, desferindo um golpe e odiando a mão que o desferiu. Todos os tormentos são auto-infligidos, tôdas as palavras coléricas ressoam na consciência de quem as proferiu. É como se as personagens existissem ùnicamente para torturarem-se mùtuamente enquanto se protegem também uns aos outros contra suas próprias e ressentidas línguas.

Há uma maldição pairando na atmosfera sombria e densa da casa dos Tyrones, e as origens da maldição situam-se algures, na própria existência. Como diz Mary, "Nenhum de nós pode evitar as coisas que a coisa nos fêz". Ao localizar as origens dessa maldição, O'NEILL retorna ao ano de 1912; mas, à medida que a peça se desenrola, êle transporta-nos ainda mais longe no passado. Implicadas nos infortúnios da casa estão não só as duas gerações de Tyrones, mas também uma geração anterior; a tentativa de suicídio de Edmund, antes da ação começar, está ligada ao suicídio do pai de Tyrone, e a tuberculose de Edmund é a doença de que morreu o pai de Mary. Embora O'NEILL não mencione isto, a herança maldita alcançará também o futuro: o primogênito do dramaturgo, Eugene, Jr., cometerá também suicídio, e seu filho caçula, Shane, virá a ser, tal como a avó, um toxicômano. As gerações fundem-se, e assim o Tempo. "O passado é o presente, não é?", grita Mary. "É também o futuro. Todos tentamos ficar fora disso, mas a vida não nos deixa."

O'NEILL, o artista explorador, busca no passado a origem da culpa e recriminação; mas as suas personagens buscam felicidade e sonhos. Todos os quatro Tyrones compartilham de uma intensa aversão ao presente e à sua mórbida, inevitável realidade. Todos procuram consôlo dos choques da vida em recordações nostálgicas, que êles alcançam por vários caminhos. Para Mary, a chave que abre as portas do passado é a morfina. "Aniquila a dor. Retrocede-se até que, por fim, nos encontramos fora do alcance [do presente]. Só passado, quando éramos felizes, é uma coisa real." A dor de que ela fala está em suas mãos deformadas, recordando-lhe constantemente seu malogrado sonho de ser uma pianista de concêrto, mas, ainda mais, está em sua alma pecaminosa, mutilada. Mary traiu todos os seus sonhos e esperanças. O seu próprio casamento é uma traição, pois ela ansiava por ser freira, totalmente devotada à sua homônima, a Bem-Aventurada Virgem; mas sua toxicomania atraiçoa sua religião, família e lar. Ela não pode rezar; encontra-se num estado de desespêro; e as acusações da família só agravam sua culpa e remorso. Mary está sujeita a uma quantidade de ilusões — entre elas, a convicção de que fêz um casamento inferior à sua posição — mas, ao invés dos miseráveis de *The Iceman Cometh,* que sonham com o futuro, ela sonha ùnicamente com o passado. Durante tôda a ação, ela tenta escapar inteiramente à dor do presente; e, no final, com a ajuda dos narcóticos, ela retorna à pureza, inocência e esperança de sua adolescência. Embora o título da peça sugira um progresso, a obra movimenta-se sempre, portanto, para trás. A longa viagem é uma jornada para dentro do passado.

O'NEILL sugere-o de múltiplas maneiras, em parte através de imagens ambíguas de luz e sombra, sol e névoa. A peça principia às 8h 30 min da manhã, com vestígios de nevoeiro no ar, e conclui pouco depois da meia-noite, com a casa envôlta em novoeiro — o estado de espírito mudando do júbilo radioso e claro sôbre a aparente recuperação de Mary e o sombrio desespêro causado pela descida dela ao inferno. As cenas noturnas ocorrem, lògicamente, no final do dia; mas, subjetivamente, a noite precede o dia, pois a peça se encerra com uma fantasmagoria de tempo passado. Sob a influência dos narcóticos de Mary (e, até certo ponto, o álcool dos homens), o tempo evapora-se e volteia e desaparece: passado, presente e futuro tornam-se um. Mary voga na bem-aventurança de suas ilusões, sob o manto da noite, que funciona como um sudário contra a realidade crua do dia. E o mesmo acontece com aquêle nevoeiro que Mary ama: "Oculta o mundo de nós e nós do mundo", diz ela. "Sentimos que tudo mudou, e nada é o que parecia ser. Ninguém pode mais tocar-nos ou encontrar-nos." Neutralizado o seu amor pelo marido e os filhos mediante um terrível sentimento de culpa, Mary encerra-se cada vez mais em si própria, ensimesma-se. E isso, por sua vez, intensifica a infelicidade dos homens: "O mais difícil de suportar", diz Edmund, "é a muralha branca que ela ergue à sua volta. Ou é mais como um manto de nevoeiro em que ela se esconde e se perde... É como se, apesar de amar-nos, ela nos odiasse".

Mary, porém, não está sòzinha entre a "gente do nevoeiro": os três homens também têm suas razões para retirarem-se noite adentro. Embora menos envoltos em ilusão que Mary, cada um dêles, entretanto, invade o passado como um fantasma, em busca de consolação para uma vida desperdiçada. Para Tyrone, sua mocidade foi um período de promessa artística, quando êle tinha o potencial para ser um grande ator, em vez de um mercenário comercial; sua recordação favorita é o elogio de Booth ao seu Otelo, palavras que êle anotara por escrito, mas perdera. Para Jamie, que poderia ter ostentado o nome Tyrone "com honra e dignidade, que se revelara uma tão brilhante promessa", o presente não oferece possibilidade alguma; é agora um irremediável fracassado, buscando o esquecimento na bebida e nos braços de gordas prostitutas, enquanto zomba de seu próprio fracasso, com acentos sardônicos de egofobia: "Chamo-me Podia-Ter-Sido", observa êle, citando ROSSETTI, "e também tenho os nomes de Nunca Mais, Tarde Demais e Adeus". Para Edmund, que se parece mais com a mãe do que os outros, noite e nevoeiro são um refúgio da praga de viver:

> O nevoeiro estava onde eu queria estar... Era o que eu queria... estar sòzinho comigo mesmo noutro mundo onde

> a verdade não é verdadeira e a vida pode ocultar-se de si própria... Eu sentia-me como se caminhasse no fundo do mar. Como se estivesse afogado há muito tempo... Como se fôsse um fantasma pertencente ao nevoeiro, e o nevoeiro fôsse o fantasma do mar. Senti-me terrìvelmente em paz por nada mais ser senão um fantasma dentro de outro fantasma.

Realidade, verdade e vida perseguem-no tenazmente como uma doença. Envergonhado de ser humano, acha a própria existência detestável: "Quem vai querer ver a vida tal como ela é, se puder evitá-lo? São as três Górgonas numa só. Olha-se-lhes no rosto e morre-se. Ou Pã. Vemo-lo e morremos, quer dizer, morremos por dentro... e temos de continuar vivendo como espectros".

"Somos aquilo de que se faz o estêrco. Bebamos, pois, e não pensemos mais nisso"; tal como STRINDBERG, que desenvolveu uma semelhante concepção excrementícia da humanidade, o jovem Edmund optou pela renúncia ao Tempo, por quaisquer meios ao seu alcance, e um dêles é o alcoolismo. Edmund, cujo gôsto em poesia é usualmente execrável, cita finalmente um bom poeta, BAUDELAIRE, a respeito da embriaguez:[12] "Embebedai-vos, se não quereis ser escravos martirizados do Tempo! Bebei contìnuamente! Embriagai-vos de vinho, de poesia, de virtude, como queiram!" E para evitar ser escravizado pelo Tempo, Edmund projeta ainda outras formas de embriaguez. Na sua bela fala do Ato IV, fala-nos de suas experiências no mar, quando êle descobriu o Nirvana por momentos, subtraindo-se ao Tempo e dissolvendo-se no infinito:

> Eu pertencia, sem passado ou futuro, no seio da paz e unidade e, com uma alegria selvagem, no seio de algo maior

---

[12] Edmund, como O'NEILL, tinha grande paixão pelos poetas do *Yellow Book;* mesmo a citação de BAUDELAIRE é da francamente indecorosa tradução de ARTHUR SYMONS. As fontes e influências de O'NEILL são tôdas enumeradas nas direções cênicas da peça, que indicam os livros na biblioteca de Tyrone: BALZAC, ZOLA, STENDHAL, SCHOPENHAUER, NIETZSCHE, IBSEN, STRINDBERG, SHAW, SWINBURNE, ROSSETTI, WILDE, KIPLING e DOWSON, entre muitos outros.

> que a minha própria vida, ou que a vida do Homem, à Vida! A Deus, se assim preferem... Por um segundo, vê-se... e vendo o segrêdo, somos o segrêdo. Por um instante há um significado! Então, a mão deixa cair o véu e encontramo-nos sòzinhos, novamente perdidos no nevoeiro, e avançando, aos tropeções, para lado nenhum, por nenhuma boa e sólida razão.

A visão extática de um todo universal é apenas momentânea, e Edmund, que "teria tido mais êxito como gaivota ou peixe", tem mais uma vez de suportar o melancólico destino de viver na realidade: "Assim, serei sempre um estranho que nunca se sente em casa, que não quer, realmente, nem é realmente querido, que jamais pode entregar-se e deve estar sempre um pouco enamorado da morte!" Enamorado da morte, porque a morte é a fuga final ao Tempo, a descida total para dentro da noite e do nevoeiro.

Há um quinto Tyrone envolvido na peça: o EUGENE O'NEILL mais velho. E embora êle tenha sobreposto o seu eu ulterior ao anterior (Edmund, descrito como um ateu e socialista, tem múltiplas atitudes religiosas e existenciais), o autor e a personagem são realmente separáveis. Edmund deseja negar o Tempo, mas O'NEILL decidira retornar a êle uma vez mais — revivendo o passado e misturando-se aos seus fantasmas, a fim de descobrir o segrêdo e o significado do seu sofrimento. Na verdade, o dramaturgo descobriu outra fuga, além do álcool, do Nirvana ou da morte, ao terrível caos da vida: a evasão pela arte, onde o caos é ordenado e o sem-sentido recebe um significado. A própria peça é um ato de perdão e reconciliação; o ressentimento que dominara o artista a vida inteira se desintegrou através da completa compreensão do passado e de uma total honestidade em relação a si próprio.

Essas qualidades dominam o último ato, que se desenrola através de uma seqüência de confissões e revelações, até alcançar um clímax torturante. Estruturalmente, o ato consiste em dois extensos colóquios — o primeiro entre Tyrone e Edmund, o segundo entre Edmund e Jamie — seguidos de um longo solilóquio de Mary, a qual, com efeito, encerra todos os atos. A confissão do fracasso de Tyrone como ator torna-o finalmente compreensível para Edmund, que a partir de então perdoa ao pai todos os seus defeitos; e a confissão, por Jamie, de seus sentimentos ambivalentes em relação ao irmão e do seu desejo semiconsciente de fazê-lo também fracassar é o mais profundo momento psicológico da peça.[13] Mas o mais honesto momento de auto-revelação ocorre no final da fala de Edmund, depois de êle ter tentado explicar a origem de sua amargura e desespêro. Tyrone, como de costume, acha que as divagações de seu filho são "mórbidas", mas é forçado a admitir que Edmund tem "o estôfo de um poeta". Edmund replica:

> O *estôfo* de um poeta. Não, receio bem ser como aquêle camarada que está sempre estendendo a mão para um cigarro. Êle nem sequer tem o estôfo de fumante, apenas o hábito. Não fui capaz de chegar ao que tentava dizer-lhes, agora mesmo. Comecei a gaguejar. É o máximo que serei capaz de fazer... Bom, será de um realismo fiel, pelo menos. A gagueira é a eloqüência inata da gente do nevoeiro, como nós.

Ao descrever suas próprias limitações como dramaturgo, O'NEILL ascende aqui à verdadeira eloqüência; dizer a verdade desembaraçou-lhe a língua. Tendo aceitado essas limitações e se dedicado a um "realismo fiel", visto através das lentes da *kodak* da família, converteu-se num dramaturgo de primeiríssima classe.

A última fala de Mary é o triunfo do seu nôvo método dramático, evocando poèticamente todos os temas da peça; e foi maravilhosamente preparada. Os homens estão ébrios, sonolentos e exaustos, após tôdas as altercações; as luzes estão muito baixas; a noite e o nevoeiro são densos. Sùbitamente, um *coup de théâtre*. Tôdas as lâmpadas do candelabro no vestíbulo estão acesas e os primeiros acordes de uma valsa de CHOPIN são canhestramente tocados, "como se uma menina de escola estivesse exercitando-se na peça pela primeira vez". Os homens estremecem e recuperam completamente os sentidos quando Mary entra, arrastando, com um ar alheado, o seu vestido de noiva. Ela está tão inteiramente absorta no passado que até sua fisionomia ficou transfigurada: "O estranho é que o rosto dela parece agora tão jovem". O que se segue é uma cena notàvelmente semelhante à cena do sonambulismo de Lady Macbeth ou, como Jamie cruelmente sugere, a cena da loucura de Ofélia — uma expressão audaciosamente teatral e, ao mesmo tempo, profundamente comovente das profundezas de uma alma atormentada.

---

[13] Esta cena fornece-nos interessantes idéias sôbre a origem de muitas das atitudes iniciais de O'NEILL. Ficamos sabendo que foi Jamie quem "tornou a bebedeira romântica" e que também foi êle quem fêz das prostitutas vampiros fascinantes, em vez das pobres, estúpidas e enfêrmas criaturas que elas realmente são". É mesmo possível que O'NEILL assumisse a identidade do irmão quando surgiu como o herói sardônico e escarninho das primeiras peças.

Enquanto os homens olham, horrorizados, Mary representa os sonhos de sua juventude, alheia a tudo o que a cerca; e suas falas resumem a profunda desesperança da família inteira. Tímida e polida, como uma mocinha de escola, olhando atônita para suas mãos inchadas e para o cavalheiro idoso que suavemente tira o vestido de noiva das mãos dela, Mary está de volta ao convento, preparando-se para ser freira. Ela procura algo, "alguma coisa que necessito terrìvelmente", alguma coisa que a proteja da solidão e do mêdo: "Não posso tê-la perdido para sempre. Morreria só de pensá-lo. Pois então não haveria mais esperança". É sua vida e, mais do que isso, sua fé. Teve uma visão da Santa Virgem, que lhe "sorrira e a abençoara com o seu consentimento". Mas a Madre Superiora pedira-lhe que vivesse como as outras môças, antes de decidir a aceitação dos votos, e ela concordara, com relutância:

> Eu disse, claro, que faria tudo o que me sugerisse, mas eu sabia que era, simplesmente, um desperdício de tempo. Depois de a deixar, senti-me tôda confusa e por isso dirigi-me ao santuário, rezando à Santa Virgem, e encontrei a paz de nôvo, pois eu sabia que ela ouvira a minha prece e amar-me-ia sempre, e vigiaria para que nunca me acontecesse nada de mal, desde que eu nunca perdesse minha fé nela.

Mas a fé murchara, amarelecera como o seu vestido de noiva, e o mal veio na verdade. No limiar do horror que se avizinha, Mary torna-se inquieta; então coloca um pé adiante, no vácuo que está para chegar: "Foi no inverno do ano da formatura. Então, na primavera seguinte, algo me aconteceu. Sim, recordo-me. Apaixonei-me por James Tyrone e fui tão feliz durante algum tempo".

Sua fala plangente, que conclui com a palavra-chave da peça, abrange todos aquêles anos e fragmenta-os, recapitulando tôdas as esperanças mortas, as ilusões persistentes, a ambivalência emocional e a sensação de encarceramento no destino de outros, de que tôda a família compartilha. Deixa a personagem central envôlta em nevoeiro e as outras amarradas à sua desgraça, a noite adensando-se em tôrno de seus vergonhosos segredos. Mas isso assinala a viagem de O'Neill para fora da noite e para a luz do dia — para uma percepção de seu verdadeiro papel como homem e artista — exorcismando os seus fantasmas e "enfrentando a minha morte, por fim".

Nas peças que se seguem, O'Neill continua a explorar o filão que descobrira em *The Iceman Cometh* e *A Long Day's Journey*, examinando, por intermédio de um realismo fiel, a gente do nevoeiro e suas vidas de ilusões. E ao escrever essas peças já não gagueja mais. Na fala cadenciada de personagens predominantemente irlando-católicas, O'Neill descobre uma linguagem que se harmoniza com êle e começa até a criar uma musicalidade bastante parecida com a de Synge, enquanto o seu humor borbulha cada vez mais à superfície. Contudo, apesar de trechos eficientemente cômicos, as peças de O'Neill conservam-se sombrias. Em *A Touch of the Poet*, por exemplo, êle ocupa-se de um taberneiro irlando-americano do século XIX, Con Melody, que se ilude a si próprio julgando-se um heróico aristocrata byroniano, orgulhosamente isolado dos comerciantes *yankees* e da gentalha democrática. Frio e imperioso com sua mulher, mas cheio de desenvoltura e estilo, Melody sofre uma espantosa transformação quando suas ilusões lhe são expostas, rebaixando-se como um astucioso e mesquinho roceiro. Pobre, mas orgulhoso, dantes, prosperará agora recorrendo a tôda e qualquer forma de chicana; mas sobrevive como um homem espiritualmente morto, mais um dos cadáveres vivos de O'Neill.

Em *A Moon for the Misbegotten*, O'NEILL acompanha Jamie O'Neil, o morto-vivo de *A Long Day's Journey*, numa fase posterior de sua vida, após a morte da mãe. Encharcado em uísque e dilacerado pela egofobia, confessa a uma enorme, mas terna môça (uma virgem que pretende passar por promíscua) como dormiu com uma prostituta, no trem que levava o cadáver de sua mãe de regresso ao Leste. Dormindo a noite inteira encostado ao vasto seio de sua mãe simbólica, como Jesus na *Pietà*, ganha dela o perdão e a paz que a mãe defunta já não pode mais dispensar.

Essas duas peças são obras-primas secundárias; *The Iceman Cometh* e *A Long Day's Journey*, as principais. E em tôdas as quatro peças,[14] O'NEILL concentra uma feroz, potente energia em fábulas de ilusão e realidade, atravessadas por lampejos de humor, mas impregnadas por um sentimento de melancolia a respeito das condições do ser humano. Como STRINDBERG, portanto, O'NEILL evolui da rebelião messiânica para a existencial, demonstrando assim que subjacente em sua condescendência com o modêlo nietzschiano e a afirmação vital, havia um profundo descontentamento com a própria natureza da existência. As experiências formais de O'NEILL, seu namôro com várias filosofias e religiões, suas poses artificiais e poetização mistificadora, representam o meio pelo qual êle tentou abafar suas percepções; mas estas não seriam sufocadas e, quando O'NEILL encontrou, finalmente, a coragem bastante para enfrentá-las, através da exploração profunda e realista de sua própria experiência passada, descobriu o único papel artístico que realmente lhe servia. Em poder e concepção, O'NEILL continua a ser o maior dos dramaturgos americanos e, evidentemente, é duvidoso que, sem êle, existisse sequer uma dramaturgia americana. Mas será por suas últimas peças que êle será recordado — aquêles extraordinários dramas de revolta que êle extraiu de si próprio, varado de dor e sofrimento, um homem doente e exausto, enclausurado entre quatro paredes, incapaz de suportar luz excessiva.

---

[14] Omiti um exame de *More Stately Mansions* porque a peça está tristemente desfigurada e incompleta. Seus solilóquios monótonos, confusões mãe-espôsa e conflitos Poeta-Homem de Negócios, sugerem que se trata de uma regressão, um recuo para uma fase anterior da evolução de O'NEILL. O autor tomou notas para uma completa revisão da peça, em 1941, e, caso não fôsse efetuada, deixou instruções para que a obra fôsse destruída, após a sua morte; não teria sido perda alguma, se as suas instruções tivessem sido cumpridas.

CAPÍTULO IX

Antonin Artaud e Jean Genet: o Teatro de Crueldade

O TEATRO de protesto encontra a sua expressão mais apocalíptica em *le théâtre de cruauté*, um critério cênico realizado da maneira mais eficiente pelo dramaturgo JEAN GENET, mas concebido, primeiro, na imaginação do poeta e visionário ANTONIN ARTAUD. As teorias teatrais de ARTAUD — expostas numa série de ensaios, cartas e manifestos que escreveu pouco depois de 1930 — foram publicadas em conjunto, pela primeira vez, em 1938, sob o título de *Le Théâtre et son Double;* e essa obra continua sendo um dos mais influentes, bem como um dos mais inflamantes documentos do nosso tempo. Tal como o gênero de teatro que divulga, *Le Théâtre et son Double* tem a qualidade de um exótico e frenético sonho, lançando relâmpagos de luz ofuscante com aquela lucidez hipnótica que é o timbre do poderoso estilo de ARTAUD. Êle próprio um poeta de talento, ARTAUD introduz no teatro a embriaguez febril dos *poètes maudits*, BAUDELAIRE, RIMBAUD, LAUTRÉAMONT. Tal como o dêstes, o seu êxtase poético está muito próximo da loucura, e sua vida caótica é torturada por crises de insanidade mental até à sua morte em 1948. Apesar da natureza desordenada de sua carreira e do caráter fragmentário de sua contribuição, ARTAUD exerceu, porém, um tremendo impacto na moderna imaginação francesa, pertencendo, nas palavras de JACQUES GUICHARNAUD, "àquela raça de visionários que deixam rastros de fogo à sua passagem pelo mundo". A mais importante dessas agitadas passagens conduziu ao teatro de crueldade, o qual, mesmo em sua fase embrionária, constitui um dos movimentos mais originais da dramaturgia moderna. Contudo, ARTAUD não viveu para vê-lo realizado. Neste movimento, ARTAUD desempenha o papel de um profético ARISTÓTELES, escrevendo a *Poética* de um teatro imaginário que JEAN GENET, seu SÓFOCLES póstumo, só começará a realizar após sua morte.

Antes de analisarmos as contribuições dêsses dois homens, são necessários, porém, alguns breves comentários preliminares sôbre os seus predecessores. Na verdade, apesar da recusa de ARTAUD em servir como um "funil para as idéias de quaisquer outros", o teatro de crueldade é a culminação lógica do movimento da *avant-garde* na França. O que ARTAUD realizou, e GENET depois dêle, foi dotar êsse movimento de seriedade, profundidade e empenho responsável. São qualidades de que estava bastante necessitado, uma vez que, antes de ARTAUD, os escritores niilistas de vanguarda produziam obras relativamente estéreis. Tais autores, instigados pela vivacidade do palco boulevardiano e das platéias que o sustentavam, começaram sem outro propósito maior do que aniquilar a burguesia e tôdas as suas obras, perseguindo essa finalidade através de duas técnicas relacionadas: o dadaísmo e o surrealismo. O ancestral literário do movimento dadaísta é ALFRED JARRY e, embora o movimento só principie, formalmente, na segunda década do século XX, nenhuma peça dadaísta é mais típica e original do que a de JARRY, *Ubu Roi* (*Rei Ubu*), escrita ainda em 1897. *Ubu Roi* é, pràticamente, uma anedota boêmia e concreta sôbre o gôsto literário da classe média, uma paródia, em forma disparatada, às mais apreciadas obras da literatura ocidental. Constitui também um ataque feroz ao homem da classe média, pois tem como seu herói uma caricatura brutal de um *père de famille*, com uma cabeça como um nabo e um ventre como um balão. Concupiscente, venal e glutão, o Pai Ubu representa aquilo a que CATULLE MENDÈS chama "a modéstia, virtudes, patriotismo e ideais de um povo que jantou bem". E mais tarde, TRISTAN TZARA e seus adeptos continuarão o ataque a êsse público bem-alimentado, em noites de injúrias e travessuras ultrajantes, com o intuito primordial de flagelar e irritar.[1] O movimento dadaísta, inteiramente dedicado à incompreensibilidade ("Narrar coisas compreensíveis", disse JARRY, "apenas serve para tornar o espírito pesado e torcer o significado, ao passo que o absurdo exercita o espírito e obriga a memória a trabalhar"), é um dos fundamentos do que MARTIN ESSLIN chama "o teatro do absurdo" e influi particularmente na obra de IONESCO, cuja aversão às convenções e ideais da classe média é canalizada para o burlesco inspirado e a farsa brutal.

Uma hostilidade bastante parecida, em relação à burguesia, pode-se apontar no surrealismo, tão divertida quanto o dadaísmo, mas um tanto mais coerente. A mais antiga obra dêsse gênero, *Les Mamelles de Tirésias*, de APOLLINAIRE (escrita em 1903, mas só encenada em 1917), está repleta de travessuras boêmias no estilo de JARRY, mas não rompe tão violentamente com as tradições da literatura ocidental. (Rompe, entretanto, com as tradições ocidentais de verossimilhança, visto ser escrita na forma de um sonho desarticulado, com símbolos lancinantes e transformações abruptas.) De fato, a peça de APOLLINAIRE antecipa grande parte da obra séria a ser realizada posteriormente na novelística, pintura, música, poesia e dramaturgia contemporâneas, visto que emprega (muito livremente, é certo) uma personagem do mito grego: Tirésias, encalhado na terra de Zanzibar. Sob a liderança de ANDRÉ BRETON, os surrealistas dedicar-se-ão mais tarde, exclusivamente, à destruição dos valôres da civilização cristã, declarando que o mais simples ato surrealista é disparar um tiro de revólver numa rua cheia de gente. Mas, ocasionalmente, dramaturgos com inclinações surrealistas — JEAN COCTEAU, por exemplo — empregarão estratégias cênicas muito semelhantes às de APOLLINAIRE, ampliando suas idéias teatrais mediante a modernização da mitologia homérica, à maneira de JOYCE, ELIOT, STRAVINSKY e PICASSO.

O drama mítico é ràpidamente assimilado pelo *boulevard* e, nas mãos de dramaturgos literários como GIRAUDOUX e ANOUILH, converte-se numa forma altamente verbalizada, com a finalidade de familiarizar a platéia com as passadas ações heróicas, como se estas ocorressem na atualidade. Nas mãos de um espírito acrobático como o de COCTEAU, por outra parte, o drama mítico é um espetáculo surrealista em que a ação mítica se sobrepõe a uma paisagem moderna para o efeito de contrastes irônicos. COCTEAU favorece a "poesia *do* teatro" em detrimento da "poesia *no* teatro" (uma poesia mais visualizada do que ouvida); para êle, as tiradas e os debates verbais dos dramaturgos do *Cartel* representam os vestígios de uma tradição literária morta. Do mesmo modo, como COCTEAU está menos preocupado em lisonjear o espectador do que em satirizá-lo por sua inadequação espiritual, aborda o mito de uma maneira muito mais radical. Em vez de identificar o passado heróico com o presente não-heróico, COCTEAU destaca a disparidade essencial entre ambos; em lugar de atualizar o protagonista clássico, minimiza-o e denigre-o. Em *La Machine Infernale*, por exemplo, COCTEAU apresenta-nos o Édipo de SÓFOCLES como poderia ser visto pelo seu mordomo ou psicanalista: um fanfarrão traiçoeiro, vaidoso e ostentador, com uma fixação na mãe. Ao levar-nos para o interior do palácio e dramatizar os mesquinhos assuntos domésticos do herói, COCTEAU — como JOYCE, em *Ulysses*, e ELIOT, em seus poemas "Sweeney" — tenta destacar a monotonia, mediocridade e fatuidade do homem urbano do século XX.

---

[1] Num típico entretenimento dessa espécie, TZARA apareceu perante uma platéia, lendo um jornal enquanto um sino badalava tão clamorosamente que não se podia ouvir uma palavra.

No princípio de sua carreira, ARTAUD estêve associado com os dadaístas e surrealistas, compartilhando da aversão de ambos os grupos pela arte tradicional, a moderna vida industrial e a civilização ocidental. Mas êle converte essas atitudes negativas em atos positivos, transformando o niilismo, a esterilidade e a chocarrice de seus predecessores numa teoria profundamente revolucionária. A revolta de ARTAUD é tão radical e tão extraordinàriamente séria que o leva a conclusões messiânicas. Um romântico que não tolera fronteiras, um profeta da rebelião que prega "a ação extrema, levada para além de todos os limites", ARTAUD reclama nada mais nada menos que uma transformação total da estrutura existente. E essa revolução começará no teatro.

Pois o teatro, para ARTAUD, não é simplesmente um local onde as platéias são entretidas, instruídas ou irritadas; é o próprio pulso da civilização. É um sintoma de que a civilização ocidental está decrépita é o seu teatro abrigar "noções tão displicentes e imprestáveis" como "arte". No lugar dessas noções, ARTAUD quer colocar aquilo a que chama *cultura*. A arte ocidental está essencialmente divorciada do povo e dispersa-o, mas a cultura reúne os homens. A arte é uma excrescência; a cultura é funcional. A arte é a expressão de um homem; a cultura é a expressão de todos. Por esta razão, ARTAUD é atraído para os países primitivos, como o México, onde as "coisas são feitas para uso. E o mundo está em perpétua exaltação". Tais culturas ainda não enterraram a vida instintiva sob camadas de sofisticação e refinamento, e é nelas que ARTAUD procura a renovação de sua raça: "Tôdas as verdadeiras culturas contam com os meios bárbaros e primitivos do totemismo, a cuja vida selvagem, isto é, inteiramente espontânea, desejo render culto".

Assim, as idéias de ARTAUD sôbre o teatro são inseparáveis dos seus sentimentos sôbre o mundo em que vive. Em tôdas as teorias que êle preconiza, está subentendido o seu desejo messiânico de transformação da face do Ocidente. ARTAUD não se entrega, meramente, à alienação, como os dadaístas e surrealistas. Sua revolta é tão aguda que êle foi levado redondamente a uma visão de comunhão. E, embora declare que "não sou um dêsses que acreditam que a civilização tem de mudar para que o teatro mude", acrescenta imediatamente: "Acredito que o teatro, utilizado no mais elevado e mais difícil sentido que fôr possível, tem o poder de influenciar o aspecto e a formação das coisas..." Se o teatro pode criar uma comunidade cultural, então a comunidade em geral também mudará.

A idéia de cultura de ARTAUD baseia-se no ritual primitivo, que êle espera reintroduzir na vida civilizada. Como todos os pensadores messiânicos, êle tentava provocar uma transformação através de uma revolução na consciência religiosa. Contudo, as religiões ocidentais são inaceitáveis, uma vez que esvaziaram a vida de seu conteúdo mágico e mataram o aspecto instintivo do homem, quer dizer, mataram a sua divindade: "Eu diria mesmo ser essa infecção do humano que contamina as idéias que deveriam ter permanecido divinas, porquanto, longe de acreditar ter sido o homem quem inventou o sobrenatural e o divino, creio que a intervenção remota do homem foi o que bàsicamente corrompeu nêle o divino". Tal como D. H. LAWRENCE, com quem se assemelha em tantos aspectos, ARTAUD é atraído pelos rituais dos índios astecas, onde o divino continua a revelar-se no frenesi sacrifical e na alegria bárbara. ARTAUD acredita que êsse espírito primitivo, arquetípico e pré-lógico, ainda vive no inconsciente do homem ocidental, ainda que profundamente submerso sob a pele morta da civilização, pois tal espírito está ligado ao próprio instinto sexual. Com acentos lawrencianos, ARTAUD afirma: "Podemos afirmar agora que tôda a verdadeira liberdade é sombria e está infalìvelmente identificada com a liberdade sexual, que também é sombria... E essa é a razão pela qual os grandes Mitos são sombrios, de modo que ninguém pode imaginar, salvo numa atmosfera de carnificina, tortura e derramamento de sangue, tôdas as Fábulas magníficas que narram para as multidões a primeira divisão sexual e a primeira carnificina de essências que surgiu na criação".

Portanto, à semelhança dos surrealistas, ARTAUD gostaria também de construir um teatro de mitos, "para exprimir a vida em seu aspecto infinito, universal, e extrair dessa vida imagens em que encontremos o prazer de nos descobrirmos a nós próprios". Êsses mitos, porém, não nos serão dados pela tradição greco-romana nem pela cristã, pois os mitos tradicionais, embora vitais em determinada época, estão hoje exauridos, domesticados, tal como as civilizações que dêles promanaram. No decurso da sua exegese, ARTAUD indica-nos qual o tipo de mito que tinha em mente, naquele provocante ensaio em que compara o efeito do seu teatro ao de uma epidemia de peste. Para ARTAUD, a beleza dessa praga está na destruição que ela acarreta das formas sociais repressivas. A ordem entra em colapso, a autoridade evapora-se, a anarquia prevalece; e o homem dá rédeas a todos os impulsos desordenados que estavam enterrados em sua alma.[2]

---

[2] A analogia da peste pode ter sido sugerida a ARTAUD pelas obras de EDGAR ALLAN POE, de quem era um grande admirador. Numa carta a Abel Gance (1927), em que ARTAUD implorava ao encenador que o deixasse interpretar o protagonista, numa versão teatral de *The Fall of the House of Usher*, ARTAUD escreveu: "Não costumo fazer muitas reivindicações para mim próprio, mas certamente reivindico a minha compreensão de Edgar Poe e ser eu próprio a mesma espécie de pes-

É êsse delírio — bastante afim da "desordem de todos os sentidos", de RIMBAUD — que ARTAUD deseja introduzir no teatro. Pois, tal como a peste, o teatro tem capacidade para subverter "importantes coletividades", para criar um "desastre social", para converter uma ocasião numa conflagração, numa calamidade. Em resumo, o teatro de ARTAUD tem por finalidade agir como uma orgia dionisíaca, uma bacanal, um ritual de sacrifício — libertando o espectador de todo o primitivismo, ferocidade e alegria que a civilização o obrigou a reprimir. "Se o teatro essencial é como a peste", escreve ARTAUD, "não é porque seja contagioso, mas porque, à semelhança de tal praga, é a revelação, a concretização, a exteriorização da crueldade latente por meio da qual tôdas as possibilidades perversas da mente, quer num indivíduo, quer num povo, são localizadas". Assim, o teatro será capaz de apelar para o mundo perdido de anarquia e perigo, sem o qual não existe humor nem poesia, sem o qual a liberdade é uma quimera, e a ilusão prevalece. Declara ARTAUD: "Eis por que proponho um teatro de crueldade... Não somos livres. E o céu ainda pode tombar sôbre nossas cabeças. E o teatro foi criado, acima de tudo, para ensinar-nos isso".

ARTAUD passa imediatamente a explicar que por "crueldade" êle não quer dizer "sangue". Não obstante, suas propostas foram largamente incompreendidas, especialmente nos países anglo-saxões, onde ARTAUD continua sendo uma figura suspeita, indesejável, quando não bastante ignorada. Para as culturas que preferem disfarçar o seu sadismo e masoquismo (por exemplo, em guerras, lutas de boxe, filmes de *gangsters* e televisão), o ímpeto francamente sadomasoquista do pensamento de ARTAUD pareceu patológico e perverso. Todavia, os pressupostos de ARTAUD não são mais mórbidos que os de FREUD em *A Civilização e Seus Descontentes;* ambos partem do princípio de que os homens criaram a neurose quando suprimiram o sexo e a agressão para viverem em sociedade. ARTAUD é menos estóico do que FREUD sôbre o sacrifício dessas liberdades básicas e está menos propenso a aceitar gratificações de substituição como a arte e a civiliza-

---

soa que Usher. Se não tenho essa pessoa na minha pele, *ninguém no mundo a tem...* A minha vida é a de Usher e sua casa demoníaca. *Sofro de peste em minha alma e nervos*" (o grifo é meu).

ção; mas a experiência nazista sugere que a civilização e a arte não são obstáculos à selvajaria e ao assassínio, e talvez tenham ajudado até a converter êsses impulsos nas formas que assumiram na Alemanha de Hitler.

ARTAUD jamais defendeu a perversidade, o sadismo ou a violência na vida cotidiana. O que êle propõe é que o teatro sirva de inofensivo "escape para as repressões", de modo bastante parecido com o divã do psicanalista: "Proponho devolver ao teatro essa idéia mágica elementar, aproveitada pelos modernos psicanalistas, a qual consiste em efetuar a cura do paciente levando-o a assumir as atitudes aparentes e exteriores da condição desejada". O teatro de crueldade, portanto, descarregará aquêles sentimentos que usualmente se expressam de maneiras mais destrutivas. Afirma ARTAUD: "Desafio êsse espectador a abandonar, assim que saia do teatro, as idéias de guerra, motins e assassínio gratuito". O céu prepara-se, com efeito, para tombar sôbre as nossas cabeças. O mundo está ràpidamente caminhando para o suicídio e a destruição, enquanto continua enchendo a bôca com os ideais cristãos de paz e harmonia. Usando o teatro como "ação benéfica", ARTAUD deseja eliminar essas mentiras e hipocrisias, pois que, "impelindo os homens a verem-se tal como são, obriga-os a deixarem cair as máscaras, a revelarem as mentiras, o relaxamento, a baixeza e a hipocrisia do mundo..." Assim, ARTAUD expurgaria o espectador daqueles impulsos sanguinolentos que usualmente volta contra o próximo, em nome do patriotismo, da religião ou do amor.[3]

---

[3] A função purgativa do teatro de ARTAUD poderá tornar-se o aspecto mais controvertido da sua teoria, pois são muitos os que sustentam que o teatro de crueldade, em vez de dissipar sentimentos reprimidos, descarregaria ainda mais violência no corpo político. Essa opinião baseia-se na suposta relação entre as estórias em quadrinhos ou espetáculos de televisão e a delinqüência juvenil. Contudo, poucos foram os críticos que consideraram a hipótese de que a violência, nos meios de comunicação em massa, possa ser mais um reflexo do que uma causa de violência na vida cotidiana; e como, invariàvelmente, os meios de comunicação em massa condenam moralmente a crueldade, embora explorem o seu sensacionalismo, tais formas obstruem uma descarga total de impulsos. A América é um dos poucos países na História que não conta com escoadouros socialmente aprovados para os instintos mais violentos; e estamos correntemente pagando as conseqüências

A função primordial do teatro de ARTAUD é, pois, o exorcismo das fantasias. Semelhante aos Grandes Mistérios — os ritos órficos e de Elêusis — baseia-se no sacrifício e gira em tôrno do crime; mas, ao exteriorizar o desejo de crime, por parte do espectador, atua como uma catarse e escoa a sua violência. E êste é o significado fundamental da analogia da peste, em ARTAUD: "Parece que, por meio da peste, um gigantesco abscesso, tanto moral como social, foi coletivamente drenado; e, tal como a peste, o teatro foi criado para drenar abscessos coletivamente". ARTAUD, de fato, usa essa analogia do mesmo modo que usaria o teatro — como um agente produtor de imagens, em vez de um fato literal. O seu teatro é duplo, porque duplica não a realidade cotidiana, mas "uma realidade arquetípica e perigosa". É uma espécie de espelho colocado diante do inconsciente. Algures, ARTAUD compara o seu teatro com a alquimia, uma vez que arbitra entre os mundos real e fictício; noutro lugar, compara-o a uma miragem. Mas o significado de tôdas essas analogias é que o teatro artaudiano será um mundo ilusório de dentro para fora, evocando uma realidade interior — a espécie de realidade usualmente revelada em sonhos. Pois é no conteúdo cruel dos sonhos que o teatro de ARTAUD encontrará o seu verdadeiro material: "O teatro nunca mais se encontrará de nôvo — isto é, constituirá um meio de verdadeira ilusão — exceto fornecendo ao espectador os fiéis precipitados de seus sonhos, nos quais o seu gôsto pelo crime, suas obsessões eróticas, sua selvajaria, suas quimeras, seu sentido utópico de vida e matéria, mesmo o seu canibalismo, se derramem, num nível não falsificado e contrafeito, mas interior."[4]

ARTAUD tem um parentesco sangüíneo com RIMBAUD, FREUD e LAWRENCE, mas o seu pai de criação, na verdade

---

disso na pugnacidade da Guerra Fria, na paranóia política, assassínios, delinqüência e loucura. O teatro de ARTAUD, de um modo ou de outro, ainda tem de ser submetido à prova.

[4] O desejo de ARTAUD de criar um teatro onírico ilustra suas afinidades com STRINDBERG; e, como seria de esperar, ARTAUD admirava STRINDBERG de um modo extremo. Planejou uma encenação de *A Sonata dos Espectros,* observando: "Vivemos e sonhamos tudo o que esta peça revela, mas esquecemo-nos" — e tinha particular aprêço por *O Sonho,* a cujo respeito escreveu: "Nela se encontram o interior e o exterior

o pai de todos êles, é Friedrich Nietzsche, que declarou em *Assim Falou Zaratustra*: "O homem é o mais cruel de todos os animais. Nas tragédias, touradas e crucificações, fôra êle até agora o mais feliz dos sêres; e, quando inventou o inferno, atentai que era o seu paraíso na terra". Foi a repressão dessa crueldade pelos ideais humanitários que, segundo Nietzsche, tornou o mundo mórbido e pálido; e, com efeito, mesmo a selvajaria que Nietzsche preconizava em breve converter-se-ia num morticínio burocrático, sistemático, dos inocentes. Tal como o messiânico Nietzsche, o messiânico Artaud está preocupado com a redescoberta do homem e procura os seus remanescentes metafísicos sob o cascalho de dois mil anos de cristianismo. Ambos estão convencidos de que os brandos ideais cristãos exauriram a energia psíquica do homem; ambos procuram o que Artaud chama "o equivalente natural e mágico dos dogmas em que não mais acreditamos". Para Nietzsche, a solução reside no retôrno ao êxtase dionisíaco do mundo grego pré-socrático. A nostalgia de Artaud fá-lo retroceder ainda mais na História, até àquele primitivo "tempo de maldade" em que o homem era *sanguinaire et inhumain*. Mas, para um e outro, a finalidade de escrever é restaurar, num mundo que perdeu os seus sentimentos, "um apaixonado e convulsivo sentido da vida".

Assim, Artaud contribui com um espírito e um impulso para o teatro moderno; mas a sua teoria também tem um lado concreto. Algumas de suas sugestões são positivas, muitas são negativas. Puramente encarado como um documento polêmico, *Le Théâtre et Son Double* é, de fato, um dos mais eloqüentes ataques jamais escritos ao teatro vigente. O que mais enfurece Artaud é, em especial, o teatro do *Boulevard*, que apenas "serve aos idiotas, loucos, invertidos, indivíduos com instrução primária, atacadistas, antipoetas e positivistas, isto é, ocidentais". Pois êsse teatro tresanda, inacreditàvelmente, a "homem provisório, material. Eu diria até que fede a *carne putrefata* de homem". Num estado de adiantada decadência, imita uma sinistra realidade e, ao realizar

de uma variada e vacilante mente. São tratadas as questões mais grandiosas, evocadas numa forma que é simultâneamente concreta e mística... O falso no meio do verdadeiro — essa é a definição ideal da realização teatral".

estórias de interêsse humano com "cenas íntimas das vidas de alguns títeres", converte o público em bisbilhoteiros.

ARTAUD não se mostra muito mais amável com o teatro da elite, quer dizer, o teatro de MOLIÈRE e SHAKESPEARE.[5] Em seu ensaio "Basta de Obras-primas", repudia decisivamente tôdas as grandes obras do passado — não porque elas sejam artìsticamente deficientes, mas porque são culturalmente ineficazes. Tendo perdido a relevância e o imediatismo, deixaram de ser "compreendidas pelo grande público". Por conseguinte, ARTAUD é hostil tanto à gente de gôsto refinado como à de gôsto vulgar; o seu "grande público" são as massas, em geral, sem as quais é impossível uma renovação da cultura. Atraindo primordialmente os estetas e os lógicos, o teatro vigente alienou essas massas, que passaram a freqüentar o circo, o *music-hall* e o cinema; e o teatro nunca mais se encontrará a si próprio, se não se tornar igualmente vital e popular. "O público ainda está sedento de mistério", proclama ARTAUD e, com essa fé, exige que os poetas mortos abram caminho aos sacerdotes vivos que falarão ao seu tempo tão verdadeiramente quanto SÓFOCLES, RACINE e SHAKESPEARE falaram para os dêles.

ARTAUD passa a formular então algumas sugestões práticas sôbre o modo como êsse mistério será evocado. Para começar, o teatro de crueldade combaterá a linguagem, pois qualquer teatro baseado em palavras está "fixado em formas que já não correspondem às necessidades do nosso tempo". Como RIMBAUD, também ARTAUD poderia gritar: *Plus de*

---

[5] As cartas de ARTAUD revelam sua profunda antipatia pelo gênero de peças que era encenado por Jouvet, Dullin, Pitoëff e, especialmente, a *Comédie Française*. Ao diretor da *Comédie*, ARTAUD escreveu em 1925: "O seu bordel é muito ganancioso. Representantes de uma arte morta, seria melhor que deixassem de chocalhar seus ossos aos nossos ouvidos. (...) Há bastantes chegadas e partidas no seu prostíbulo legalizado. Almejamos mais alto que a tragédia, alicerce de sua imunda estrutura, e o seu Molière é um estúpido bastardo... O Teatro é uma Terra de Fogo, uma lagoa do Céu, campo de batalha dos Sonhos. O Teatro é uma Cerimônia Solene. Vocês jogam os dados numa Cerimônia Solene como os árabes aos pés de uma Pirâmide. Abram o caminho ao Teatro, cavalheiros, abram caminho para o teatro daqueles que só ficarão satisfeitos com o domínio ilimitado do espírito". É interessante notar que a palavra usada por ARTAUD para o teatro de obras-primas e para o teatro comercial é a mesma de Brecht: *culinária*.

*mots.** Na realidade, a aversão de ARTAUD pela linguagem é muito pirandelliana, visto que, tal como PIRANDELLO, concebe as palavras como germes, transportando as doenças da civilização: teorias, conceitos, definições, de fato, quaisquer formulações "que atuem inexoràvelmente para reduzir o desconhecido ao conhecido". Pois nessa dissipação do mistério reside "a causa do aviltamento do teatro e da sua terrível perda de energia..." O ataque de ARTAUD à linguagem é a parte mais radical da sua teoria e — diriam alguns — a menos influente, pois a dramaturgia francesa, ainda a mais experimental, continua sendo, até hoje, um drama de palavras. Por outro lado, ARTAUD nunca propõe a supressão completa da linguagem, mas, pelo contrário, "a transformação do seu papel e, especialmente, a redução de sua posição..." Quer que as palavras sejam usadas de uma nova e chocante maneira:

> Criar metafísica a partir de uma linguagem falada é fazer que a linguagem expresse aquilo que ordinàriamente não expressa; usá-la de um modo excepcional, nôvo e incomum; revelar suas possibilidades para gerar o choque físico... virarmo-nos contra a linguagem e suas fontes insignificantemente utilitárias e, poder-se-ia dizer, alimentares, contra suas origens de animal acossado; e, finalmente, considerar a linguagem como a forma de *Encantação.*

A linguagem, em resumo, deixará de ser usada para comunicar conceitos sociais ou psicológicos, mas, antes, pelo seu colorido emocional e tom de encantamento, como alguns surrealistas a usaram. E é precisamente êsse uso metafísico da linguagem que distinguirá o grande discípulo de ARTAUD, JEAN GENET, em cujas peças, a "linguagem como forma de *Encantação*" encontra seu mais expressivo emprêgo.

A par da linguagem conceptual, ARTAUD rechaça a psicologia e sociologia teatrais — o seu é "um teatro oriental de tendência metafísica, oposto ao teatro ocidental de tendência psicológica". Isto, por sua vez, altera tôda a natureza das personagens dramáticas, bem como a natureza da reação do espectador: "Renunciando ao homem psicológico, com suas personagens e sentimentos bem dissecados, e ao homem social, obediente às leis e deformado pelas religiões e preceitos, o Teatro de Crueldade dirigir-se-á ùnicamente ao homem total". Êsse teatro ideal foi descoberto por ARTAUD durante uma visita a Paris de um grupo de atôres de Bali. Tremendamente excitado pelo "vocabulário de gestos e mímica" usado por êles, bem como pela sua utilização plástica e física do palco, o próprio ARTAUD reagira na plenitude do seu ser, como um homem total. Ocasionalmente, ARTAUD experimentava também essa reação no cinema, especialmente nos filmes dos Irmãos Marx, sôbre os quais escreveu um brilhante ensaio, louvando sua anarquia, seu grotesco surrealista, sua destruição da linguagem e "profundamente sincera revolta".

---

* Em francês no texto: *Chega de palavras.* (*N. do T.*)

Como êsses modelos sugerem, a idéia de teatro de ARTAUD é sobretudo visual. É um teatro em que personagem, enrêdo e dicção estão subordinados *à mise en scène*, ou espetáculo. A *Poética* de ARTAUD elimina, por conseqüência, o dramaturgo conceptualizante e substitui-o pelo encenador visualizante — não o convencional agente de tráfego ou o treinador de atôres do teatro ocidental, mas um "diretor de mágica, um mestre de cerimônias sacras". A missão do diretor é criar "uma poesia espacial" ou, como por vêzes a denominou, "uma poesia dos sentidos", bastante similar à "poesia do teatro" de COCTEAU. Como ARTAUD a descreveu, "Esta mesma poesia difícil e complexa pressupõe muitos aspectos: especialmente os aspectos de todos os meios de expressão utilizáveis no palco, tais como a dança, a música, as artes plásticas, a pantomima, a mímica e a gesticulação, a entoação, arquitetura, cenário e iluminação". Em suas sugestões mais específicas para o arranjo cênico, ARTAUD está inclinado, porém, a ignorar o cenário,[6] destacando em seu lugar apetrechos e acessórios tais como "manequins, enormes máscaras, objetos de estranhas proporções" — uma exibição ritual com um caráter essencialmente hieroglífico. A luz será usada para suscitar emoções delirantes; os instrumentos musicais serão empregados não só como geradores de som, mas também como objetos visuais; e o público estará sempre rodeado pela ação tumultuosa, em comunicação direta com êle. Assim, a "poesia dos sentidos", de ARTAUD, é uma poesia de êxtase, designada para induzir o transe, o transporte e os paroxismos, ao destilar a selvajaria onírica no mistério do teatro.

---

[6] Num de seus primeiros ensaios, "A Evolução do Cenário" (1928?), ARTAUD indica que não considera de grande importância os acessórios externos do teatro: "O cenário, o palco devem ser ignorados. Todos os grandes escritores teatrais pensaram fora do teatro. Vejam ÉSQUILO, SÓFOCLES, SHAKESPEARE".

As propostas de ARTAUD incluem um programa teatral proposto de roteiros baseados em obras existentes, dramáticas e não-dramáticas, para serem encenadas de um modo improvisado, sem respeito pelo texto. Entre êsses roteiros, contam-se a estória do Barba-Azul, um conto pelo Marquês de Sade, o drama *Woyzeck*, de BÜCHNER, e uma série de peças elisabetianas, reduzidas à sua ação sangrenta (*'Tis Pity She's a Whore*, de FORD, exercia um fascínio especial sôbre ARTAUD).[7] No teatro que fundou com Roger Vitrac, em 1927, ARTAUD encenou as obras de STRINDBERG e CLAUDEL; e no seu efêmero *Théâtre de la Cruauté*, fundado em 1935, encenou a sua própria adaptação de *The Cenci* — tal como a peça de FORD, uma narrativa de incesto e assassinato. Num de seus manifestos, ARTAUD esboça um roteiro original para uma peça intitulada *A Conquista do México*, um conflito entre os exércitos de Montezuma e Cortez, no qual a devastadora, violenta, tumultuosa luta de homens e animais é descrita como se fôsse o apocalipse. E, noutro lugar, êle exprimiu o seu desejo de adaptar o teatro à visão de GOYA e EL GRECO, de BREUGHEL e HIERONYMUS BOSCH. Contudo, pondo de parte essas sugestões e as poucas peças que ARTAUD encenou antes e depois de escrever seus ensaios, êle não nos deixou aplicações práticas de suas teorias.[8] O seu teatro conservou-se em sua cabeça, uma visão que só transcreveria para as páginas escritas; e morreu antes do seu impacto ser realmente sentido.[9]

---

[7] A admiração de ARTAUD pelo drama elisabetiano foi suplantada por sua admiração pelo dramaturgo romano que influenciou tão profundamente os elisabetianos: LUCIUS ANNAEUS SENECA. ARTAUD considerava SENECA "o maior autor trágico da História", acrescentando que "não é possível encontrar um melhor exemplo *escrito* do que se entende por crueldade no teatro do que em *tôdas* as tragédias de SENECA, mas, sobretudo, em *Atreus e Thyestes*". Esta opinião talvez nos pareça um tanto excêntrica, considerando a dicção bombástica de suas peças, mas, òbviamente, ARTAUD reagia de modo violento à ação externa de suas peças e via nas sangrentas tragédias de SENECA o "fervilhar das fôrças do caos".

Se ARTAUD jamais concretizou o seu teatro, muitos de seus sucessores fizeram-no depois, em parte. A crítica tem visto a sua influência em quase todos os dramaturgos experimentalistas surgidos depois da II Guerra Mundial. O desejo que ARTAUD manifestara de teatralizar o "pesadelo da pintura flamenga", por exemplo, foi realizado pelo dramaturgo flamengo MICHEL DE GHELDERODE, em peças apinhadas, pomposas, barrôcas, recheadas de violência renascentista. Essa conexão pode ser uma coincidência, mas há indiscutíveis influências artaudianas (a maior parte delas mencionada por GUICHARNAUD) em CAMUS, AUDIBERTI, PICHETTE, VAUTHIER, IONESCO, BECKETT, WEINGARTEN e ADAMOV. Sem dúvida, a aversão de IONESCO à linguagem conceptual ("Oh, palavras", grita uma personagem em *Jack* ou *A Submissão*, "quantos crimes são cometidos em seu nome!") deve alguma coisa a ARTAUD; e sua dicção surrealista, em que uma palavra é monòtonamente entoada e repetida, monstruosos neologismos sacodem os sentidos, a lógica é violentada e os idiomas estrangeiros tornam-se intermutáveis, realiza o sonho de ARTAUD de usar a linguagem de um "modo nôvo, excepcional e incomum".[10] Além disso, a vanguarda francesa continua a produzir um teatro violentamente anti-social e antipsicológico, possìvelmente em resultado dos rigorismos de ARTAUD. Nas peças de BECKETT, difìcilmente se poderá dizer que a sociedade exista sequer e o homem é um zero à esquerda; nas de IONESCO, a personalidade desintegrou-se, e a identidade foi destruída. O "teatro do absurdo", embora não seja realmente um teatro de crueldade, tenta apelar para o "homem total" de ARTAUD. Afeiçoando suas peças à forma de um sonho, de uma fantasia ou de um pesadelo, o dramaturgo absurdista tenta evocar o aspecto metafísico da experiência, usando o terror como seu motivo constante.

---

[8] ARTAUD deixou uma peça curta, escrita em 1924 e intitulada *O Esguicho de Sangue*. É uma obra surrealista de horror e fantasmagoria, originalmente incluída em *O Umbigo de Limbo*, de ARTAUD. Quem estiver interessado pode encontrar a sua tradução [para o inglês] por RUBY COHEN no número relativo ao inverno de 1963 da *Tulane Drama Review*.

[9] Resumindo sua vida, ARTAUD deixou-nos o seu próprio e tocante epitáfio: "Num dos meus primeiros papéis teatrais, interpretei um homem que aparecia na cena final de um ato que era insípido, pretensioso, sem vida, dramático, indigesto; com uma voz empostada e ressonante, perguntava: — Posso entrar? — E o pano caía".

[10] Para um exame mais detalhado da influência de ARTAUD sôbre o estilo de IONESCO, ver JEAN VANNIER, "A Theatre of Language", *Tulane Drama Review*, primavera de 1963. Para uma opinião hostil sôbre a influência de ARTAUD no teatro moderno, ver PAUL ARNOLD, "The Artaud Experiment", *Tulane Drama Review*, inverno de 1963 ("a nossa vanguarda só aprendeu com ARTAUD a sua veemência, o seu

Tudo isso pode ser atribuído a ARTAUD — mas não só a êle. Embora o seu impacto sôbre o "teatro do absurdo" seja grande, é apenas uma entre inúmeras influências. De fato, a idéia central artaudiana de um teatro ritual de crueldade e esconjurantes fantasias não foi aproveitada pelos absurdistas, que nunca se afastaram muito dos limites estabelecidos pelo dadaísmo e surrealismo. Embora ARTAUD tivesse com certeza gostado de seu humor bravio, um dramaturgo como IONESCO, por exemplo, ter-lhe-ia parecido, provàvelmente, um tanto frívolo demais e excessivamente pretensioso, uma vez que a sátira de IONESCO aos conceitos já é, em si mesma, altamente conceptualizada, assim como os seus ataques à linguagem e à lógica são obra de um consumado lingüista e lógico. Quanto ao resto do "teatro do absurdo", ARTAUD poderia muito bem achá-lo demasiado niilista em suas implicações, demasiado específico em seus atrativos, sobremodo enleado naquele *huis clos* criado por JARRY e seus discípulos. Mesmo o mais talentoso dêsses dramaturgos, SAMUEL BECKETT, poderia parecer-lhe um pouco lívido e desatento demais para aquêle teatro vital e delirante que visionara. O elemento messiânico, no pensamento de ARTAUD, jamais se infiltra no "teatro do absurdo", que permanece em sua posição de movimento ferozmente *avant-garde*, com uma visão exclusivamente existencial.

Em JEAN GENET, por outro lado, ARTAUD teria visto, indiscutìvelmente, o seu mais prometedor herdeiro. GENET

aspecto escandaloso — vertendo fel e excremento sôbre tôdas as instituições, crenças, idéias, sentimentos, sem quaisquer idéias ou sentimentos para nos oferecer em troca").

tem sido erradamente classificado com os absurdistas; contudo, êle ultrapassa bastante as fronteiras limitadas da *avant-garde* para criar um teatro alquimista, primitivo, messiânico, consubstanciando muitos dos preceitos de ARTAUD: um teatro oriental de tendência metafísica, equivalente moderno das religiões de mistério. GENET extrai seus mitos das profundezas de um inconsciente totalmente liberto, em que a moralidade, a inibição, o refinamento e a consciência não influem; na base de sua obra está aquela sombria liberdade sexual que ARTAUD sustentou ser a raiz de todos os grandes mitos. A sexualidade de GENET é perversa, por certo, e suas fantasias foram evacuadas não só nos mitos teatrais, mas também em ações criminosas. Mas, conquanto ARTAUD pudesse ter considerado GENET uma menos que saudável manifestação da enfêrma consciência ocidental, admiraria, no entanto, com tôda a certeza, a sua capacidade para transformar a patologia em drama cerimonioso, através de um rico e imaginativo emprêgo da cena. As peças de GENET adquirem a forma de dramas libertados e organizados em ritos. Através da franca exaltação do crime, erotismo e selvajaria, êle espera exorcismar tanto a sua própria crueldade como a do espectador.

GENET, o dramaturgo, é, em resumo, amplamente criado por ARTAUD.[11] Com efeito, as afirmações extradramáticas de ambos são, por vêzes, tão semelhantes que é difícil perceber qual dos dois está falando. Em suas "Notas Sôbre o Teatro", por exemplo (publicadas em 1954 como prefácio para *As Criadas*), GENET discorre sôbre a sua aversão ao teatro ocidental, com um acento marcadamente artaudiano: "O que me têm contado a respeito dos japonêses, chineses e balineses é um motivo de deleite e a idéia, talvez ampliada, que persiste em meu cérebro fazem que a fórmula do teatro ocidental me pareça demasiado grosseira. Pode-se apenas sonhar com uma arte que seria uma profunda teia de símbolos ativos e capazes de falarem às platéias numa linguagem em que nada se diz, mas tudo é advertido". Êsse sonho, que também foi o de ARTAUD, só pode ser concretizado mediante o repúdio de tôdas as tradições dramáticas do Ocidente: "Pois até as melhores peças ocidentais têm um certo ar falso, um ar de mascarada e não de cerimônia".

---

[11] Muitos críticos vêem as semelhanças entre os dois homens, mas eu mencionaria o fato de que Roger Blin, o talentoso encenador de GENET, nega-as inteiramente. Numa entrevista com Bettina Knapp, Blin observa que GENET "pouco leu da obra de ARTAUD" e estabelece depois a seguinte distinção entre êles: "A crueldade de ARTAUD recorda, em muitos aspectos, a crueldade tal como praticada pelos índios astecas. A crueldade de GENET é mais clássica e vizinha do teatro grego..." Esta distinção é excessivamente precisa, uma vez que ARTAUD abrangeu todos os ritos religiosos primitivos, incluindo os dionisíacos; o teatro de GENET não me parece "grego", absolutamente. Se ARTAUD não exerceu uma influência direta e duradoura em GENET, devemos então considerar o caso uma das mais extraordinárias coincidências da história literária.

Basta de obras-primas podia ser também o *slogan* de GENET. A mascarada ocidental deve ceder o lugar à cerimônia do tipo oriental, em que a personagem — o aspecto psicológico do drama — dissolver-se-á em "remotos sinais". Para GENET, isso não chegou de golpe e o seu fracasso com *Les Bonnes* (*As Criadas,* 1948), como êle nos conta, proveio de sua incapacidade para "engendrar um modo pelo qual as personagens em cena fôssem apenas metáforas daquilo que supostamente representavam". Com efeito, através dêsse uso da metáfora, surge o teatro artaudiano de duplos, ligando o mundo real com o fictício, disfarçando e revelando a realidade. Se a metáfora e a cerimônia são os alicerces do drama, então as supremas formas de cerimônias e as maiores metáforas, para GENET, encontrar-se-ão na Missa: "Sob as familiares aparências — uma côdea de pão — um deus é devorado. Nada conheço teatralmente mais eficaz do que a elevação da hóstia..."

O que a Missa possui, além de sua esplêndida teatralidade e magia metafórica, é o poder de unificar uma coletividade religiosa num momento de afirmação e crença. É precisamente essa união de espectadores que GENET procura e não consegue encontrar no teatro ocidental: "Falei de comunhão. O teatro moderno é diversão... A palavra sugere, de algum modo, a idéia de dispersão. Não conheço qualquer peça que una os espectadores, seja apenas por uma hora. Pelo contrário, êles estão cada vez mais isolados..." Para reunir èsses espectadores, GENET preconiza um teatro ritual, inspirando-se não nas fontes religiosas convencionais, mas na própria imaginação do poeta: êste funcionará, na frase de ARTAUD, como "um mestre de cerimônias sacras". Assim, GE-

NET herda o messianismo radical de ARTAUD. Alienado tão completamente do mundo moderno, sòmente ficará satisfeito com um nôvo mundo, construído de acôrdo com as suas próprias condições. Quais serão êsses têrmos incomuns, GENET apenas sugere em seu prefácio para *As Criadas,* mas é suficientemente claro que o seu próprio papel será crucial: "Sem dúvida, uma das funções da arte é substituir a fé religiosa pela eficácia da beleza. Pelo menos, essa beleza deveria ter o poder de um poema, isto é, de um crime. Mas deixemos isso de lado".

Em seus romances e peças — e, especialmente, em sua obra autobiográfica, *Journal du Voleur* (1948) — GENET não põe a questão de lado, absolutamente, e preocupa-se com ela, repetidas vêzes, até a beleza, a poesia e o crime converterem-se nos fundamentos de uma nova fé religiosa. GENET é um dos escritores franceses na tradição rebelde de SADE, LACENAIRE, BAUDELAIRE e RIMBAUD, que estendem seus sonhos de revolta ao mundo desperto, concretizam suas fantasias e depois convertem-nas em literatura. Mas os esforços literários de GENET (iniciados na prisão, em 1943) dedicam-se não só à justificação de sua vida, mas também à sua santificação. Um homossexual e ladrão notório, êle exalta o submundo e oferece a sua própria experiência criminal como padrão de vida exemplar. "A santidade é o meu objetivo", declara êle em *Journal du Voleur,* embora confesse que está tateando o caminho para encontrar uma definição do que isso significa: "Incapaz de chegar a uma definição de santidade — assim como à de beleza — quero criá-la a cada momento... pelo que, a cada momento, possa eu ser guiado por uma vontade de santidade, até chegar o tempo em que eu seja tão luminoso que todo mundo diga: — Êle é um santo. — Ou, mais provàvelmente: — Êle era um santo".

A santidade, portanto, é uma condição determinada tanto pelo mundo externo como pelas qualidades interiores — uma espécie de glória imposta ao indivíduo por outros. GENET está ansioso por atrair a atenção do mundo ("Aspiro ao vosso reconhecimento", diz êle, "à vossa consagração") e é êsse desejo de glória que o faz, originalmente, transformar sua vida em literatura: "É o que a linguagem me oferece — evocá-la, falar a respeito dela, entregá-la. Conseguir a realização da lenda". A lenda, porém, situa-se fora da moralidade convencional. Para GENET, é realizada através de uma perseguição rigorosa do absoluto — ação extrema, levada para além de todos os limites — e poderá derivar, portanto, quer de um excesso de mal, quer de um excesso de bem. Uma pessoa torna-se luminosa, por exemplo, através da perfídia, ou crueldade, ou sordidez, desde que sejam ferozmente exercidas. É por essa razão que GENET interpreta a frase das Escrituras "tomando sôbre Êle os pecados do mundo" no sentido de que Cristo conheceu por experiência própria êsses pecados e pactuou com o mal; e, pela mesma razão, censura S. Vicente de Paulo por tomar o lugar do galeriano, pôsto a ferros, em vez de cometer o crime do galeriano.

Em resumo, a idéia do santo, em GENET, está sempre irmanada e, por vêzes, identificada com a sua idéia do criminoso: "Seremos êsse par eterno, Solange", diz Claire em *As Criadas,* "nós as duas, o eterno par do criminoso e do santo. Seremos salvas, Solange, salvas, eu te juro!" Said e Leila, por exemplo, formam o par eterno na mais recente peça de GENET, *Les Paravents* (1961) — a feia Leila, cuja fidelidade extrema ao marido indiferente a santifica, e o traiçoeiro Said, tornado lendário por sua excessiva perfídia. O que une êsses dois sêres não é o conteúdo de suas ações, mas o seu *estilo,* pois a idéia de heroísmo moral de GENET baseia-se exclusivamente na maneira elegante como a ação é desempenhada. À semelhança de RIMBAUD, que "admirava o criminoso contumaz sôbre quem as portas da prisão estão sempre se fechando" porque "êle tinha mais resistência que um santo", GENET entoa a canção do criminoso com fervor religioso, tentando criar uma mística e uma liturgia de estilo.

Portanto, a moralidade de GENET só tem um critério de valor — o heroísmo — e uma só medida dêsse valor — a beleza. GENET é fascinado pela pompa, o luxo e a vulgaridade, e procura a poesia mesmo nos esgotos mais imundos da vida. Mas, embora êle se inspire no mal, em seus aspectos mais excrementícios, GENET não chafurda, simplesmente, na depravação. Êle tenta transformar o crime, a vulgaridade e a imundície em algo elegante, lírico e rapsódico, uma transformação que GENET designa por "reabilitação do ignóbil".[12]

---

[12] Sôbre isto, GENET observou: "Realizar a harmonia no mau gôsto é o cúmulo da elegância"; e, noutro lugar, explicando o seu interêsse

Para êle, "a beleza de um ato moral depende da beleza de sua expressão" e "o único critério de um ato é a sua elegância". Isto aproxima-se do esteticismo, e o esteta manifesta-se em GENET de um modo ainda mais eloqüente quando descreve suas próprias ambições:

> Quero realizar-me no mais raro dos destinos. Tenho apenas uma tênue noção do que possa vir a ser. Quero que tenha uma curva graciosa, ligeiramente inclinada para a noite, mas de uma beleza nunca vista, belo por causa do perigo que o ameaça, que o oprime, que o assolapa. Oh, deixai-me ser sòmente a beleza pura! Irei depressa ou devagar, mas desafiarei o que tiver de ser desafiado!

Oh, deixai-me ser sòmente a beleza pura! O autor podia ser KEATS, exigindo para si a imobilidade intemporal de um poema; mas é isso o que GENET entende por lenda. Uma necessidade bastante afim anima Solange, em *As Criadas*, a qual visualiza sua marcha luminosa para a fôrca, como se fôsse uma gesta heróica; o Chefe de Polícia, em *Le Balcon*, que deseja ser admitido na gloriosa hierarquia da Nomenclatura; Said, em *Les Paravents*, que fica embalsamado no gesto emblemático de um traidor. Cada um dêles descobre "uma beleza nunca vista"; GENET, como o Stephen Dedalus de JOYCE, quer abarcar a beleza que ainda não veio ao mundo. Embora a beleza se oculte, no submundo do crime, pode criar lendas — "o ato é belo se provoca, e em nossa garganta revela, uma canção". Assim, os heróis criminosos de GENET evadem-se de si próprios através de poemas, emblemas e canções; e, dessa maneira, a beleza, a moralidade e a santidade tornam-se uma.

Essa extraordinária estética é o produto de uma ainda mais extraordinária vida; e JEAN PAUL SARTRE revelou-nos a gênese dessas idéias no seu exaustivo estudo de GENET,

---

pelas imagens escatológicas: "A poesia é a arte de usar merda e fazer que outra pessoa a coma". Mas, como SARTRE observa: "Para fazer-nos comer merda, êle tem de no-la mostrar, de longe, como se fôsse uma atraente compota".

em parte biográfico, em parte exegese filosófica, em parte análise literária e, ainda em parte, psicanálise. No seu estudo, apropriadamente intitulado *Saint Genet: Comédien et Martyr* (1952), SARTRE descreve como GENET, que nasceu enjeitado e abandonado à Assistência Pública, tornou-se homossexual e ladrão, através de uma combinação de acontecimentos na sua infância. GENET, segundo SARTRE, começara como "um bom menino... puro como o ouro", a quem foi ensinada "uma ética *que o condena,* pois essa ética de propriedade o lança duplamente no nada, como bastardo e maltrapilho". Assim, GENET dá início à sua carreira criminosa, fazendo o jôgo da "santidade e pilhagem" movido por uma veneração invertida das leis e virtudes burguesas: "O nosso futuro gatuno começa a aprender o respeito absoluto pela propriedade". Como as duas criadas de *As Criadas,* GENET começa por conspurcar as coisas que mais reverencia.

A partir dêsse ponto, as ações de GENET são completamente reguladas pelo mundo de que êle foi excluído. Um ilegítimo entre os legítimos, volta-se para o crime numa sociedade de leis. "Abandonado pela minha família", escreve em *Journal du Voleur,* "achei natural agravar a situação por uma preferência por rapazes, e agravar essa preferência pelo roubo, e o roubo pelo crime, ou uma atitude complacente em relação ao crime. Portanto, rejeitei resolutamente um mundo que me rejeitara". Dessa maneira, GENET volta ao mundo pelo avêsso; sua vida passa a ser a imagem invertida pelo espelho das vidas de *les honnêtes hommes*. Se o mundo é bom, então GENET será mau; se os homens são bàsicamente heterossexuais, então êle expressará "uma preferência por rapazes". A disposição de GENET para o crime é sempre acompanhada de sentimentos eróticos ("Eu estava tinindo para o crime"), tal como os garotos de rua são provocados por injúrias; e, durante tôda a sua vida, GENET, que conservou sempre algo de cigano, será sexualmente estimulado pelo mal. Mas a homossexualidade de GENET, como a do *Calígula* de CAMUS, é também um prolongamento da sua revolta.[13] Vive para descobrir fronteiras e depois ultrapassá-las. Assim, GENET precisa do mundo legal para poder violentá-lo e, embora deteste a sociedade, admira sempre a sua "perfeita coerência", sua diversidade e horrível simetria. Para criar sua própria ordem, deve inverter a ordem estabelecida, encontrando sua identidade heróica através da imoralidade, vício, exílio e oposição total ao que exista, seja o que fôr.

---

[13] SARTRE explica diferentemente a homossexualidade de GENET, dizendo: "GENET, que nasceu sem pais, prepara-se para morrer sem descendentes. A sua sexualidade será a esterilidade e a tensão abstrata". Esta análise parece-me demasiado cerebral, como grande parte

GENET aprenderá em breve que não pode alcançar o nada que procura. Não obstante, planeja uma ruptura brutal com o "vosso mundo" (como êle freqüentemente designa a sociedade respeitável), repudiando tôdas as restrições civilizadas e mergulhando no elemento destrutivo: "É por uma longa, muito longa estrada que decido regressar à vida primitiva. Do que preciso, em primeiro lugar, é da condenação pela minha raça". Antes de GENET, RIMBAUD já divagara: "O infortúnio é o meu Deus. Deitei-me na lama. Sequei ao vento do crime". GENET começa a secar no mesmo ar, rendendo culto ao infortúnio, buscando a singularidade heróica, levando a vida do marginal e do proscrito. Depois de gastar a mocidade em reformatórios, alista-se na Legião Estrangeira, deserta e vagueia pela Europa como um ladrão, um vagabundo e um prostituto. Por tôda parte, desilusão. A vida de gatuno, por exemplo, parecera-lhe única, mas fica deprimido por descobrir até que ponto é realmente vulgar (sua homossexualidade é igualmente vulgar). E, na Alemanha nazista, depara com "uma raça de ladrões", onde o mal está institucionalizado, onde a Polícia e o Crime são sinônimos. Sua revolta torna-se uma paródia: "A transgressão é impossível. Estou roubando no vazio".

GENET, por conseqüência, regressa ao país natal, pensando que "só o meu amor pelo idioma francês me prende à França", mas descobrindo que é também atraído pelas suas leis e regulamentos coerentes. Decide rompê-los, a par dos vínculos de fraternidade e amor, procurando sempre novas e mais chocantes violações do código moral. Passa a interessar-se por espionagem, porque esta lhe permite "através da traição, macular uma instituição que considera a lealdade — ou

---

do livro de SARTRE. Tentando provar que o homem é totalmente livre, SARTRE elabora cada uma das características de GENET de modo que signifiquem uma opção consciente, voluntária e filosófica.

o lealismo — sua qualidade essencial". Mas até a espionagem pode ser um ato positivo, uma vez que o espião age por uma nação. Buscando o negativismo total, decide-se então a dar informações sôbre os de sua própria espécie, assim traindo o mal com o mal, pois o informante criminoso é um homem realmente só. GENET deseja a solidão e o nada absolutos. Mas a ruptura final com o mundo exterior sòmente é possível em fantasia: "O assassinato não é o meio mais eficaz de se atingir o mundo subterrâneo da abjeção... Há outros crimes mais degradantes: roubar, esmolar, trair, abusar da confiança, etc.: são êstes os que decidi cometer, embora tenha sido sempre perseguido pela idéia de um assassínio que me separasse irremediàvelmente do vosso mundo". Embora nunca cometesse um assassinato, GENET, em 1948, já fôra condenado dez vêzes por roubo e só graças a uma petição de intelectuais e artistas franceses viu comutada sua pena de prisão perpétua. Tentara merecer a hostilidade do mundo mergulhando na abjeção, mas não pudera romper inteiramente com o mundo; e seu crescente prestígio literário acarretar-lhe-ia uma glória de natureza bastante diferente.

Embora não consiga realizá-lo para si próprio, o ideal de GENET é, portanto, *l'impossible nullité* (o Nada Impossível), que assenta no negativismo do mal puro. Se o bem é uma ilusão, o mal é então uma realidade — a libertação absoluta da moral, do cânone e do estatuto legal. Contudo, a realidade e o nada permanecem fora do alcance do homem, uma vez que a maioria das formas do mal constitui apenas o reverso do bem. Incapaz de realizar o Não-Ser que procura, GENET decide realizar as alternativas: lenda, martírio e santidade, que são elos de ligação com o mundo dos homens. "GENET não quer apenas querer mal", escreve SARTRE, "êle quer ser o mártir da impossibilidade de o querer... Quando o mal parecia possível, GENET praticou o mal a fim de ser perverso; agora que o mal se revela impossível, GENET pratica o mal a fim de ser um santo". *Pecca fortiter* foi o imperativo de LUTERO; e GENET, detestando os meios-têrmos no bem ou no mal, consubstancia o grande pecador que desafia os céus e rouba os crimes dos deuses: "Se não é capaz de encontrar mais crimes", grita Kadidja, em *Les Paravents,* "roube os crimes do céu, que está cheio dêles até o pescoço! Livre-se dos assassínios cometidos pelos deuses, seus raptos, incêndios, incestos, mentiras, carnificinas..."

Ocasionalmente, GENET identifica-se com Lúcifer e enche-se de orgulho satânico: "Se o orgulho é a liberdade mais audaciosa" — escreveu em sua autobiografia, "Lúcifer em Duelo com Deus" —, "se o orgulho é o maravilhoso manto em que a minha culpa, de que é tecida, mantém-se ereta, quero ser culpado". O orgulho de GENET, porém, deriva sempre de sua culpa ("O meu orgulho", escreveu êle, "tingiu-se na púrpura de minha desonra") e, portanto, necessita da ordem que a gera. Tal como a sua moralidade, a teologia de GENET é invertida e não pode dispensar a idéia de Deus: "Pareceria lógico rezar ao diabo", observa no *Journal du Voleur*, "mas nenhum ladrão se atreveria a fazê-lo sèriamente. Chegar a bons têrmos com êle seria comprometermo-nos profundamente demais. Êle está demasiado oposto a Deus, que, como nós sabemos, é o vencedor final".[14] Só o assassino está perto da ruptura com Deus e da obtenção da realidade; mas, embora GENET admire o assassino, não pode acompanhá-lo nesse destino final. Aceitando Deus, GENET ingressa de costas no reino de Deus, violando as leis universais em que acredita e assim endurecendo as fibras de sua integridade. "Ficará alguém surpreendido", pergunta êle, "se eu afirmar que o crime me ajuda a garantir o meu vigor moral?"[15] Roubando como um ato de aventura moral, buscando o infortúnio como um sinal de graça, GENET faz um jôgo que sabe muito bem estar antecipadamente perdido. Mas êle quer perder. Só através da merecida punição êle pode encontrar sua identidade e fazer jus ao martírio que procura.

O desejo de martírio de GENET, como SARTRE mostrou, tem acentos homossexual-masoquistas: o mundo que o castiga é o Macho por quem êle deseja ser violado e morto. A sua admiração pelos assassinos ("Quero cantar o assassínio, porque amo os assassinos") provém do mesmo desejo patológico, pois se GENET sonha, por vêzes, em cometer um assassinato, o mais freqüente é sonhar ser a vítima do assassino. GENET admira os assassinos pelas mesmas qualidades que admira nos polícias: a crueldade, a coragem, a indiferença e a virilidade. Mas essa admiração não é inteiramente sexual. Para GENET, o assassino não é apenas um herói estético, mas também moral; não só um belo bruto, mas também um "alegre suicida moral", uma verdadeira vítima do infortúnio. Tal como Lefranc em *Haute Surveillance* (1949), GENET deseja a desgraça para si próprio, mas aprendeu, como Lefranc terá de aprender, que a dsegraça não acontece porque se quer. Esperando ingressar na mística fraternidade do assassino, "Olhos Verdes", Lefranc mata o jovem Maurice, mas "Olhos Verdes" diz que "não queria que acontecesse aquilo que lhe aconteceu. Tudo me foi dado. Um dom de Deus ou do diabo, mas algo que eu não queria". GENET aguarda o mesmo dom indesejado.

---

[14] Escreve SARTRE: "Êle talvez fôsse capaz de, como certos demoníacos (e como BAUDELAIRE e LAUTRÉAMONT), colocar-se sob a proteção de Satanás. Mas está por demais envolvido na sua situação para cair no maniqueísmo. O homem perverso não é um maniqueu: o maniqueísmo define o pensamento do homem respeitável".

[15] COCTEAU, um dos mais solícitos em obter a soltura de GENET do cárcere, escreveu: "Mais tarde ou mais cedo, terá de ser reconhecido que êle é um moralista".

Como "Olhos Verdes" é analfabeto e instintivo, está perto da realidade e do não-ser; Lefranc, ser consciente e instruído, desempenha uma farsa. O dilema pessoal de GENET é semelhante ao de Lefranc. Embora deseje ingressar na vida primitiva, é demasiado consciente para evitar a representação de um papel, determinado pelo mundo civilizado de que está procurando evadir-se. Assim, por mais afrontosa que a revolta de GENET pareça, ela ainda exige a existência de uma estrutura social, moral e religiosa tradicional. Como SARTRE disse, de modo um tanto exagerado: "RIMBAUD queria mudar a vida e a implantação da sociedade de MARX; GENET não quer mudar coisa alguma. Não contem com êle para criticar as instituições; estas fazem-lhe tanta falta quanto o abutre a Prometeu..." Realmente, GENET quer mudar *tudo* e cada palavra que escreve é uma crítica implícita às instituições. Mas também sabe que até o seu desejo de transformação total está condicionado pela ordem estabelecida. Para que GENET se revolte, a Igreja, o Exército e a Magistratura têm de permanecer inviolados. Para que GENET cometa sacrilégio, tem de haver crença.

Portanto, GENET é um complexo de paradoxos e conflitos íntimos. Desejando alcançar o nada, é impelido para a busca da lenda. Amante da anarquia e da liberdade, conclui que também reverencia a organização e a ordem. Devotado à realidade, não pode escapar à ilusão. Motivo de frustração na vida, essas contradições são, porém, a própria substância do drama e, especialmente, do teatro de protesto, onde os conflitos entre realidade e ilusão, ser e não-ser, anarquia e ordem, forneceram a matéria-prima e determinaram a forma de um grande número de peças soberbas. Tal como os outros dramaturgos rebeldes, GENET coloca os seus conflitos pessoais a serviço da sua dramaturgia, tendo a revolta por tema e a ordem como princípio de sua arte.[16] E, com efeito, a arte provou ser a sua libertação, pois só criando um mundo da imaginação pode GENET transcender os conflitos de sua vida.

O que também atrai GENET para o teatro, como SARTRE nos informa, é "o elemento de mistificação, de simulacro, de artificialismo"; para êle, é o lugar de mascarada cerimoniosa. GENET é bastante franco a respeito do seu amor à trapaça, à fraude. "O que se segue", exclama êle num dado ponto de *Notre Dame des Fleurs* (1942), "é falso e não devem aceitá-lo como verdade evangélica. A verdade não é o meu forte. Mas é preciso mentir para ser verdadeiro. E ir até mais além". A verdade externa não é, certamente, o seu ponto forte. E embora se preocupe com muitos dos mesmos temas dos realistas e naturalistas (crime, assassínio, prostituição, miséria, etc.), falta a GENET o interêsse dêles pelo mundo tangível: "Êle odeia a Matéria", observa SARTRE. "A Matéria é ininteligível; e, ultraje insuperável, consubstancia a realidade de seu exílio". Desprezando a verdade externa e a realidade física, GENET cria, portanto, um drama de aparências, através do qual uma verdade mais profunda é evocada, uma arte de ser e parecer construída em redor da faculdade humana de gerar ilusões.

---

[16] A atitude ambígua de GENET, em face da ordem, exprime-se na própria configuração de suas peças. O conteúdo é anarquia e liberdade; a forma é coerência e organização. "A Beleza", diz GENET, "é a perfeição da organização". GENET vinga-se da "boa" ordem social criando a sua própria ordem estética "má".

Isso tem uma ressonância pirandelliana e, de fato, depois de ARTAUD, PIRANDELLO foi a mais poderosa influência no teatro de GENET. Com efeito, o próprio GENET é o que PIRANDELLO teria chamado uma *costruzione*. Como aquela personagem de *Notre Dame des Fleurs* que, quando lhe perguntaram por que roubou, respondeu: "Porque os outros julgavam que eu era ladrão", GENET também se construiu a si próprio segundo a imagem fornecida por outros: *J'ai décidé d'être ce que la crime a fait de moi* ("Decidi ser o que o crime fêz de mim"). E o mesmo acontece com as suas personagens dramáticas, cuja maioria interpreta os papéis que lhe foram impostos por outros. Prêsas a definições, colhidas em imagens refletidas num espelho, cada uma dessas personagens assume seu papel numa infinita comédia de ilusões, debatendo-se contra essas restrições ao mesmo tempo que a elas se submete. Assim, Claire, em *As Criadas*, odeia a irmã, Solange, porque esta é a imagem refletida do seu próprio servilismo ("E eu, eu estou farta de ver minha imagem ser-me atirada de volta por um espelho, como um mau hálito"), assim como imagina que a Senhora detesta a ambas por serem um reflexo dela ("Sois o espelho que nos desfigura, o nosso hálito repugnante, nossa vergonha, nosso excremento!").

Portanto, GENET é torturado pela ilusão e deseja aniquilar o mundo que impôs a máscara de ladrão com tanta firmeza no seu rosto. Êle quer ser um homem sem máscara — na expressão de PIRANDELLO, um *ninguém* — e através das aparências mergulha na realidade, que é a negação de papéis. Mas a realidade é também *l'impossible nullité;* o "ninguém" encontra-se, invariàvelmente, emergindo como alguém e representando um papel. GENET idealiza a pureza que está subjacente nas aparências, mas que, de algum modo, sempre lhe foge: "O seu desejo inicial é realista", escreve SARTRE. "Êle quer o que existe. Mas o próprio objeto de seu desejo em breve se converte num sonho. GENET, sem deixar de desejar o real, embarca no imaginário". Ao invés de PIRANDELLO, porém, GENET é fascinado pela personificação ("Adoro a impostura") e descobre as possibilidades de heroísmo na ilusão. Pois se é impossível deixar de representar um papel, então a única alternativa é interpretar o papel até os seus limites extremos. "Se êle tiver coragem, por favor, entendam", escreve GENET, "o homem culpado decidirá ser o que o crime fêz dêle. Encontrar uma justificação é fácil; caso contrário, como viveríamos? Êle extrai-a de seu orgulho". Surpreendido no ato de roubar e impelido pelo orgulho e vergonha, GENET decidiu ser um ladrão ideal, perseguindo o mal absoluto. Do mesmo modo, Claire e Solange obedecem à representação de seus papéis até o ponto do suicídio e martírio, e os negros em *Les Nègres* (1959) "persistem até à loucura naquilo que estão condenados a ser". A condenação fornece a definição; o condenado fornece os atos morais. "Nós somos o que êles querem que sejamos", observa uma personagem em *Les Nègres*. "Por conseguinte, sê-lo-emos até o fim, absurdamente." Pois nesse extremo da interpretação de um papel está a definição do herói de GENET, "a contemplação da nossa própria imagem ideal, num espelho ideal que nos mostra eternamente resplendentes".

Em resumo, GENET concebe a vida como uma perpétua mascarada, e *les honnêtes hommes,* sem o saberem, estão participando num jôgo de aparências: "Devem ir agora para casa", diz Madame Irma, despedindo o público, no final de *Le Balcon,* "onde tudo, podem ter a certeza absoluta, será ainda mais falso do que aqui..." A vida é tôda ela um jôgo, e a origem da mascarada está na própria Criação. Escreve SARTRE: "Para GENET, a origem do mundo é um jôgo, e a sociedade fica organizada quando as regras do jôgo são estabelecidas". Uma nação, portanto, é uma entidade que "perpetuou uma imagem" no decorrer dos séculos. A ordem estabelecida consiste nos papéis de um drama nacional. E "as regras do jôgo" são as leis e regulamentos de uma nação. Contudo, violar essas regras significa apenas entrar noutra espécie de jôgo, com outro conjunto de regras (o "código do submundo", que GENET acha absurdo). Os criminosos de GENET também são intérpretes de seus papéis, e êle sente-se atraído para os condenados porque se parecem bastante com as crianças, no amor que mostram pelas mascaradas. Todos desempenham seus papéis, o polícia e o assassino, o funcionário e o rebelde, o santo e o pecador. "As minhas personagens são tôdas máscaras", escreveu GENET. "Como podem esperar que eu lhes diga se são verdadeiros ou falsos?"

Assim, como SARTRE disse, "nas peças de GENET tôdas as personagens devem interpretar o papel de personagens que interpretam um papel". Por isso, os negros, em *Les Nègres*, são "pessoas culpadas que representam pessoas culpadas", e os clientes em *Le Balcon* personificam as Grandes Figuras de uma nação num prostíbulo. Se esta impostura fôr suficientemente heróica, então as portas da lenda estarão arrombadas, pois se a vida tôda é histriônica, os maiores homens nada mais são, portanto, senão os maiores atôres. E o maior dramaturgo será aquêle que revelar e celebrar a impostura da mascarada. Embora GENET continue sentindo-se angustiado por sua incapacidade para atingir a realidade, faz um uso maravilhoso de sua clausura na ilusão. Como um alegre prestidigitador, transforma o jôgo da vida numa celebração ritual, convertendo suas figuras mascaradas em santos, mártires e heróis que irradiam uma beleza criminosa. "Façamos que os perfis reflitam perfis, para trás e para diante", diz o Tenente às suas fôrças, em *Les Paravents*, "e que a imagem que oferecem aos rebeldes seja de tal beleza que a imagem que êles possuem dêles próprios não possa resistir". É um perfil bastante parecido o que GENET oferece aos espectadores, esperando tornar-se irresistível através da imagem de sua arte.

GENET cria um drama de transformação — a metamorfose de um objeto noutro. Nada é o que parece; tudo está em vias de tornar-se alguma outra coisa. Como vimos, o seu modêlo para tal processo é a Missa ("Sob as aparências familiares — uma côdea de pão — um deus é devorado"), que consta de um ritual baseado em conversões metafóricas. Contudo, se a Missa é dedicada ao bem sagrado, o ritual de GENET é dedicado ao mal sagrado. A sua dramaturgia, como SARTRE observou, é uma espécie de Missa Negra, através da qual o dramaturgo não invoca Deus, mas êle próprio. ARTAUD propôs um teatro de sacrifício e exorcismo e GENET respondeu. Mas, como ARTAUD também propôs, GENET transforma êsses crimes rituais em seus equivalentes mágicos. Tal como a deglutição da Hóstia invoca um ato primitivo de canibalismo, assim os elementos que compõem a dramaturgia de GENET — assassínio, estupro, canibalismo, massacre, crueldade, suicídio, selvajaria e erotismo — são transformados em atos cerimoniosos e gestos hieráticos. "GENET joga alegremente em dois níveis", escreve SARTRE. "O maior crime no primeiro sistema será o mais belo gesto no segundo; o ato abominável do assassino é, ao mesmo tempo, o gesto trágico do imolador."

O exorcismo artaudiano promana dêsses gestos. GENET expurga o crime e expurga também o espectador. "Ao contagiar-nos com o seu mal", escreve SARTRE, "GENET liberta-nos dêle. Cada um de seus livros é uma crise de posse catártica, um psicodrama... Dez anos de sua literatura valem por uma cura psicanalítica". Foi também essa "idéia mágica" que ARTAUD propôs tomar-se da psiquiatria: exorcismar as fantasias do espectador pela exteriorização de "verdadeiros precipitados dos seus sonhos". Por outra parte, nem todos concordam que as fantasias de GENET tenham essa qualidade universal, havendo críticos que acham o seu exótico mundo onírico, em que tudo é possível, demasiado pessoal para que seja significativo. JACQUES GUICHARNAUD, por exemplo, lamenta que o universo de suas peças seja "a Hollywood particular de GENET", acrescentando que "a consciência do espectador de um universo em que não participa sobrepuja a comunhão. Embora relativamente livre em seu uso da matéria temática, GENET está mais aprisionado em si próprio do que qualquer dos dramaturgos contemporâneos". É certamente verdade que as fantasias de GENET foram coloridas por sua imaginação sadomasoquista; e até os seus mais entusiásticos partidários foram importunados pelo perfume homossexual que ocasionalmente paira em suas peças. Não posso concordar, por outro lado, que o mundo de GENET seja raro e inacessível. Após seus primeiros romances, e depois de *Les Bonnes* e *Haute Surveillance*, que têm lugar em cenas e ambientes relativamente limitados, os sonhos de GENET tornaram-se cada vez mais amplos, até que em *Le Balcon, Les Nègres* e *Les Paravents* sua visão já é bastante extensa para abranger a política mundial, as lutas raciais, história e religião.

E fá-lo com uma tremenda habilidade verbal e teatral. O amor às aparências leva GENET à criação de deslumbrantes efeitos cênicos. Partilhando do gôsto de ARTAUD pelo espetáculo teatral, GENET prepara um rico festim visual com o auxílio de cenários, adereços e demais acessórios. Em *Les Paravents*, por exemplo, êle justapõe objetos reais e objetos desenhados em *trompe-l'oeil* sôbre enormes biombos, sugerindo num dado ponto uma conflagração gigantesca, através das chamas estilizadas que são pintadas diante dos olhos do público. E o emprêgo por GENET, em tôdas as suas peças de dimensões ortodoxas, de manequins, máscaras, coturnos trágicos e roupas almofadadas, realizam a visão artaudiana de um teatro equipado com "manequins, enormes máscaras, objetos de estranhas proporções". GENET usa igualmente a dança, a mímica e a gesticulação, em particular na peça *Les Nègres,* criando aquela "poesia espacial" artaudiana por "todos os meios de expressão utilizáveis num palco".

GENET também transforma através da poesia verbal. É por meio da linguagem que, de fato, êle obtém sua própria transformação. "A minha vitória é verbal", escreveu êle, "e devo-a à suntuosidade dos têrmos". Tendo ordenado sua vida caótica mediante a linguagem, GENET também a usa para ordenar suas peças. E porque o transformou de um criminoso num artista, a linguagem, para GENET, conservou-se sempre um agente de metamorfose. Uma vez mais, essa metamorfose deriva do ritual cristão. Pois se o pão e vinho são equivalentes mágicos de carne e sangue, então as palavras são equivalentes mágicos de coisas e pode-se fazer que tenham o mesmo poder simbólico. Para GENET, a justificação da arte é "a tarefa de imagens, isto é, de correspondência com os esplendores do mundo físico". Contudo, essas correspondências não são fixas. Aceitando o artificialismo das palavras, GENET torce-lhes o sentido, um tanto à maneira dos surrealistas. As palavras perdem sua função como símbolos descritivos e passam mais a ser um código cifrado ou signos heráldicos, transformadas naquilo que GENET quiser que elas signifiquem. "Tudo se pode transformar numa mulher", observa SARTRE, ao analisar *As Criadas,* "uma flor, um animal, um tinteiro".

Do deslocamento da coisa e do seu símbolo verbal provém o rico estilo barroco de GENET, muitas vêzes obscuro, muitas vêzes a causa de surpreendentes efeitos.[17] Pois se as palavras podem significar qualquer coisa, então os objetos também podem ser transformados à vontade. Em *Haute Surveillance*, por exemplo, "Olhos Verdes" descreve as formas que tentou assumir para evitar ser um assassino: "Tentei ser um cão, uma casa, um tigre, uma mesa, uma pedra! Cheguei mesmo a tentar, vejam só, ser uma rosa". Em suas últimas peças, GENET procura realmente essa variação de formas no palco. O Missionário, em *Les Nègres*, converte-se literalmente numa vaca; Leila e a Mãe, em *Les Paravents*, agem por um momento como cães uivantes. SARTRE relata como GENET lhe confidenciou que detestava as *rosas*, mas adorava a palavra *rosa;* para GENET, portanto, a palavra deixa de estar associada ao objeto. Do mesmo modo, em *Journal du Voleur*, GENET diz-nos que "existe uma íntima relação entre flôres e condenados. A fragilidade e delicadeza das primeiras são da mesma natureza que a insensibilidade brutal dos segundos". Pela mesma ordem de idéias, existe uma estreita relação entre o aço e as teias de aranha — e entre todos os objetos no mundo animado. Escreve SARTRE: "Para GENET, a poesia nada revela". Entretanto, a retórica da transformação é crucial para a arte de GENET; por intermédio de tais efeitos verbais, êle cria o que ARTAUD chamava "uma metafísica da linguagem falada", considerando-a, à maneira artaudiana, "uma forma de *Encantação*".

---

[17] Também não se deve esquecer o surpreendente uso, por GENET, da gíria francesa, parcialmente derivada de Céline e, em parte, recolhida em sua própria experiência com criminosos. Sôbre a gíria, escreve SARTRE: "Falar calão é escolher o mal, isto é, saber o ser e a verdade, mas rejeitar ambos em favor de uma não-verdade que se oferece pelo que é... Por essa razão a gíria é, apesar de tudo, uma linguagem poética".

Em GENET convergem, portanto, duas correntes do teatro moderno: a primitiva e a consciente. Na maneira de ARTAUD, GENET forja um teatro de crueldade, elaborando ritos de sacrifício e exorcismo designados para provocar aquela possessão catártica em que seja expurgado o gôsto do espectador pelo crime. Por outro lado, êsses ritos primitivos foram organizados por um espírito altamente sofisticado, que os dota de um significado que supera seus hieróglifos superficiais. Com efeito, GENET não é apenas um rebelde instintivo, vertendo suas fantasias criminosas, mas também um filósofo rebelde, meditando sôbre a rebelião e o crime. Êle não sonha apenas, como ARTAUD, mas também analisa seus sonhos, como PIRANDELLO.

É essa análise consciente que torna GENET tão complicado e ambíguo. Os seus mitos giram, invariàvelmente, em tôrno da revolta e revelam o desejo anárquico de uma libertação total, por parte do autor. Mas a rebelião que se desenrola através de suas peças é quase sempre ineficaz. GENET deseja aniquilar a ordem estabelecida; ao mesmo tempo, sabe que a ordem é inextirpável e a rebelião absoluta impossível. Tal como aprendeu que o seu modo de vida era apenas a imagem invertida pelo espelho das leis e convenções vigentes, também sabe que tôdas as rebeliões estão condenadas, mesmo que negativamente, apenas, a adquirir as características da antiga ordem. É por êsse motivo que o regime estabelecido, em GENET, recebe usualmente os créditos pela revolução: "Pelo menos, diga-lhes", observa a Rainha Branca em *Les Nègres,* "que sem nós a revolta dêles não faria sentido . . . nem existiria, sequer"; ao passo que os coloniais comentam, a respeito dos árabes, em *Les Paravents*: "O que *pode* afirmar-se, com uma certa dose de justiça, é que fomos um pretexto para a revolta dêles. Se não fôssemos nós. . . êles teriam ficado quietos". Pois é um trágico fato, em GENET, que ainda que uma rebelião triunfe, a curto prazo, sempre fracassa a longo prazo; rebelião e ordem são apenas dois papéis na mesma mascarada.

Assim, conquanto GENET simpatize sempre com as suas personagens rebeldes (criadas, assassinos, negros, anarquistas e árabes), também sabe que elas estão condenadas à futilidade, pelo amor à representação de seus papéis; a realidade delas é tragada pela ilusão; seu negativismo sagrado cede, em última instância, à necessidade positiva de emblemas, estandartes e heróis. Portanto, a obra de GENET não é acuradamente descrita, como alguns fizeram, como teatro de "protesto social". É uma negação e, ao mesmo tempo, uma afirmação, das condições fundamentais da vida.[18] Despindo o mundo respeitável de suas mentiras, fraudes e imposturas, GENET conclui que elas são, entretanto, essenciais à existência. O Nada Impossível continua sendo o seu ideal, mas um ideal que nunca será realizado, salvo na imaginação. Assim, GENET impõe conceitos pirandellianos às quimeras artaudianas. Êle revolta-se e critica a revolta; e como é um amante da beleza, formula a sua dialética com elegância, poder e estilo.

---

[18] "A crítica radical que Genet assesta contra a sociedade", observa o crítico francês MARC PIERRET, "é estritamente apolítica, mas profundamente desorientadora e subversiva. Deixa a nu os fundamentos da existência".

GENET escreveu duas obras-primas de revolta: *Le Balcon* e *Les Nègres*. *Les Paravents*, embora teatralmente espetacular, é por demais difusa para ser eficaz e nada acrescenta de especialmente nôvo às duas outras peças. *Le Balcon* e *Les Nègres* são interpretações de rebelião, concentrando-se a última nos rebeldes, e a primeira na ordem estabelecida, contra a qual a revolta tem lugar. Das duas, *Le Balcon* é uma obra de arte mais coerente, pois o seu penetrante drama filosófico consubstancia a mais impressionante teatralização, por GENET, da hipocrisia e artificialismo em que êle acha estar a vida baseada. Além disso, é uma das mais ricas e mais complexas obras do teatro moderno e, apesar de empréstimos ocasionais, uma das mais originais. Deslumbrante em suas reviravoltas de pensamento, *Le Balcon* principia como um espécime de pornografia teatral, depois amplia-se para uma visão teatralizada da sociedade e conclui como uma concepção da história e da religião por um espírito subversivo e audacioso.

As cenas iniciais da peça parecem uma concretização de um dos roteiros de ARTAUD, porque — em sua unificação do poder, crueldade e sexo — devem bastante aos escritos do MARQUÊS DE SADE. A peça tem início numa sacristia, adornada com um crucifixo espanhol. Aí, um Bispo, de mitra e paramentos dourados, está ouvindo a confissão de uma penitente seminua. Êsse Bispo, iremos saber, é um impostor, e a penitente uma prostituta, confessando supostos pecados. Tôda a cena, de fato, é simulada. A sacristia é apenas uma saleta num bordel chamado "O Grande Balcão", dirigido por Madame Irma, que preside às orgias eróticas e fornece os trajes, adereços cênicos e figurantes, ao passo que os clientes fornecem o roteiro da representação.

Assim, o "Bispo" não é um clérigo, mas o cobrador do gás, vestido numa exagerada versão do garbo episcopal, com *cothurni* para lhe darem maior estatura e ombros almofadados para lhe darem autoridade. E o ritual que êle conduz não passa de um elaborado prelúdio ao ato sexual. Êle escolheu uma função sacra a fim de cometer sacrilégio contra a mesma, profanando a Igreja através de seu uniforme oficial. "E para destruir tôda a função", diz êle, "quero provocar um escândalo e sentir-me igual a vocês tôdas, a vocês, devassas, cadelas, marafonas, vagabundas..." Contudo, o seu sacrilégio continua sendo uma fantasia; a sua revolta contra a função não tem qualquer efeito real. Nessa casa de ilusão, há sempre algo fraudulento entre os pormenores autênticos, e a realidade não consegue romper essa barreira. "A realidade assusta-o, não é verdade?", pergunta a penitente, a quem o Bispo responde: "Se os teus pecados fôssem verdade, teriam sido crimes, e eu estaria numa linda situação". A atmosfera maligna é empolgante, na medida em que não é inteiramente autêntica. A aparência de crime e sacrilégio não deve converter-se nunca em realidade.

O mesmo acontece com os outros clientes, que incluem um Procurador-Geral, julgando, condenando e lambendo os pés de um ladrão lascivo; um General, levado a fazer uma ronda do seu campo de batalha por um formoso cavalo; um vagabundo piolhento, chicoteado por uma môça com botas de couro; e um leproso que é curado pela Virgem Maria. Como sempre acontece na literatura erótica francesa, o sexo em *Le Balcon* é acompanhado por alguns estímulos artificiais, de uma natureza sadomasoquista, e também pela dessacramentação de um ofício sacro. Mas GENET dá a essas cenas a distância do ritual (devem ser apresentadas, estipula êle, "com a solenidade de uma Missa, na mais bela das catedrais") e elas são sempre uma forma de fantasia. O bordel é um reflexo do mundo exterior, mas os dois mundos são conservados distintos. "Na vida real", diz Madame Irma, os trajes sagrados das figuras sociais são "os adereços que elas têm de arrastar na lama do concreto e do lugar-comum. Aqui, Comédia e Aparência mantêm-se puras, e a orgia intata". Assim, os seus clientes podem representar seus papéis até o limite máximo da imaginação sexual de cada um; e até Cristo pode ser imitado e profanado, com tôda a sua *"paraphernalia"*.

Contudo, essas cenas pornográficas são apenas o prólogo da peça, pròpriamente dita. GENET logo passa da excitação da mascarada erótica para as suas implicações filosóficas. Após a entrada do Chefe de Polícia — o frouxo amante de Irma e Herói da República — ficamos sabendo que "O Grande Balcão" é um aliado do regime estabelecido, e que as orgias blasfemas são não só toleradas por êsse regime como absolutamente essenciais à sua sobrevivência. Pois que, ao mesmo tempo que os santos ofícios estão sendo dessacramentados no bordel, *também estão sendo aí preservados*. Imitar uma função, ainda que conspurcando-a, é pressupor o seu poder e aceitar a sua autoridade. GENET, que desempenhou um papel de criminoso escrito pela sociedade, recorda a veneração invertida pela sociedade que os seus atos criminosos implicavam.

De fato, a verdadeira ameaça ao sistema provém não dessa pantomima no bordel, mas, isto sim, de uma rebelião que está lavrando nas ruas da cidade. Pois a rebelião está determinada a destruir todo o dispositivo de Govêrno, clero, magistratura e exército, as mascaradas por cujo intermédio o sistema persiste. É essa a finalidade, a todo custo, de um dos líderes rebeldes — o proletário Roger — que quer a adesão da revolta a um casto ideal puritano e pôr fim à representação de papéis. GENET já descobriu que isso é *l'impossible nullité* e articula a sua descoberta pela bôca do Chefe de Polícia: "A própria rebelião é um jôgo. Daqui nada se pode ver do que vai lá fora, mas cada um dos rebeldes está fazendo um jôgo. E gosta do seu jôgo". Contudo, para o Chefe de Polícia o perigo é que os rebeldes se entusiasmem com os seus papéis e mergulhem "na realidade" sem a compreenderem.

O salto para a realidade é o objetivo de Roger, porquanto êle sabe que, se a rebelião não começar pela "desprêzo do fingimento e do simulacro", em breve acabará parecida com o outro lado: "Em vez de transformarmos o mundo, tudo o que conseguimos é um reflexo daquele que destruímos". Para mudar o mundo de fato, êle quer que tudo vise à utilidade. As escaramuças devem ser travadas sem gestos, elegância ou atrativos. A sexualidade está proibida, bem como a ira, o frenesi ou a excitação. A razão deve prevalecer, pois só através do frio exercício da faculdade racional a simulação e a duplicidade podem ser expungidas do mundo. Com o mesmo intuito, êle ordena que, quando as Grandes Figuras forem capturadas, seus trajes devem ser-lhes arrancados e despedaçados, e seus nomes e funções nunca mais poderão ser mencionados de nôvo: "Se os céus estão repletos de constelações tais como a do Arcebispo e do Herói, então vamos ter que derrubar o céu". Roger deseja a revolta absoluta e o nada total — o fim da transigência, o aniquilamento da ilusão, a conclusão final da mascarada.

Mas Roger é um impossibilista. Ainda enquanto êle está formulando seus ideais, a rebelião já está desarvorando, perdendo o contrôle e convertendo-se num carnaval. Os homens estão combatendo com prazer sexual ("uma das mãos no gatilho e a outra no alvo"), matando por prazer, em vez de o fazerem racionalmente, austeramente, gravemente. Como diz outro líder rebelde a Roger: "Você está sonhando. Sonhando com uma revolução impossível, que seja levada a cabo razoàvelmente, a sangue-frio. Isso o fascina, da mesma maneira que os do outro campo estão fascinados por outros jogos. Mas você tem de compreender que até o mais razoável dos homens sempre consegue, quando puxa o gatilho, tornar-se um justiceiro". Assim, a revolta é um sonho, e até Roger está ficando uma espécie de funcionário — um justiceiro — empenhado, contra sua vontade, em fazer um jôgo.

A rebelião está inteiramente condenada quando os revoltosos começam a exigir emblemas, heróis e bandeiras. Buscando uma figura lendária a quem render culto, fixam-se na de Chantal, a quem Roger salvara do bordel; ela converter-se-á na santa da revolução, "a glorificada meretriz que entoa um hino e é virginificada". Empolgada por um papel histórico que só a raras mulheres foi permitido desempenhar, Chantal concorda em simbolizar fìsicamente a revolução, tornando-se "um emblema e livre, assim, para sempre de sua natureza de mulher". No bordel, ela aprendera "a arte de simular e representar". Agora, aplica essa arte a um papel mais elevado, ao passo que Roger, que a queria ver como enfermeira assistindo os feridos, começa a perceber que ela reentrou, simplesmente, no prostíbulo ("Ela está fugindo para o outro campo!"). Não há como escapar à mascarada. A revolução está, com efeito, refletindo o mundo que queria destruir.

GENET modelou sua revolta pela Revolução Francesa, que também começou por desprezar o artificialismo, antes de criar suas próprias cerimônias; e o puritano Roger, com o seu amor à Razão e à Virtude, é òbviamente inspirado no modêlo de ROBESPIERRE. Contudo, GENET generaliza o seu drama para nêle incluir a maioria das revoluções da História moderna. O impulso de mudança é subvertido pela necessidade de interpretar um papel; os rebeldes adaptam-se aos limites já definidos; e os líderes revolucionários são venerados como novos reis, suas roupas simples e castas servindo de nova espécie de uniforme. Assim, Robespierre introduz um terror muitíssimo pior do que as atrocidades do *ancien régime;* Stalin cria uma burocracia que rivaliza com a hierarquia feudal dos Romanoff; Castro assume muitas das características repressivas do seu arquiinimigo, Batista. Todo o progresso é um sonho, porque a realidade é inatingível. Pois se o tempo real caminha para a frente, o tempo ilusório movimenta-se em círculos. E os homens estão condenados à eterna repetição por causa de seu amor à mascarada.

A cena no acampamento rebelde é a mais "realista" da peça; mas é também a cena em que a "realidade" é derrotada. A partir dêsse ponto, a qualidade onírica de *Le Balcon* intensifica-se, e sua lógica externa dissolve-se. A sorte real da rebelião, por exemplo, torna-se sobremodo ambígua. Històricamente é um êxito, filosòficamente um fracasso. Os rebeldes lograram seus objetivos imediatos, na medida em que a Rainha, o Juiz, o Bispo e o General foram de fato mortos. Mas não tendo conseguido destruir as idéias que essas figuras representam, nem o próprio gôsto pela representação, acabaram perdendo o jôgo. Uma Rainha pode morrer, mas a idéia de Rainha não foi liquidada; e as sanções hieráticas de dois mil anos de cristianismo mantiveram a Igreja, o Exército e a Magistratura bem vivos. Assim, quando o Mensageiro da Côrte chega ao "Grande Balcão" para informar que a Rainha está morta, êle só pode falar por meio de uma série de obscuras metáforas. A Rainha está bordando um lenço, que jamais concluirá. E está absorvida numa infinita meditação. "Ela torna-se imperscrutável e alcança, assim, uma invisibilidade ameaçada." Uma Rainha está ameaçando invisibilidade; outra deve tornar-se visível. E então o Mensageiro sugere que Madame Irma desempenhe êsse papel, e que os outros impostores do bordel assumam os papéis de Bispo, Juiz, General.

A personificação de uma Rainha por uma atriz é um recurso usado por YEATS em *The Player Queen* e por UGO BETTI em *A Rainha e os Rebeldes*. Mas em *Le Balcon,* GENET transforma êsse recurso num comentário jocoso sôbre a natureza da função. Para êle, os homens não só personificam as Grandes Figuras no bordel de suas imaginações; as próprias Grandes Figuras já são também personificações. Sejam quais forem as qualificações intrínsecas que possuam, são irrelevantes e imateriais; suas funções são definidas por trajes e por gestos, a par da capacidade para criarem reverência na gente comum. Quanto às massas, elas apenas reconhecem o aparato externo e os ornamentos. E assim, quando envergam os adequados trajes ornamentais e fazem os gestos apropriados, os quatro impostores estão em condições de passar ante a multidão como coisas reais ("Ninguém pôde reconhecer-nos. Estávamos recobertos de ouro e refulgentes. Êles estavam deslumbrados e cegos"). Assim, a rebelião é esmagada, e Chantal é assassinada. E, assim, GENET tenta mostrar que todos os cargos sagrados são um produto da impostura. O artifício do mundo externo é idêntico ao do bordel. Se o prostíbulo é um espelho da sociedade, esta, por sua vez, reflete o prostíbulo.

GENET, porém, ainda vai mais além dessa conclusão mordaz. Por intermédio da personagem do Chefe de Polícia, desfere um implacável ataque à própria estrutura do céu. Ao contrário de Roger, o Chefe de Polícia progride naquele jôgo de faz-de-conta; através do simulacro, êle tem esperança de alcançar a imortalidade. Já foi aclamado como um Herói da República, estando em construção um gigantesco mausoléu em sua honra.[19] Mas suas ambições são grandes e, dentro de pouco tempo, está pedindo para participar da Nomenclatura, com maior autoridade ainda que o Bispo, o Juiz e o General. À semelhança do Édipo de COCTEAU, o Chefe de Polícia anseia pela *gloire classique;* tal como o próprio GENET, "êle insiste em arrombar as portas da lenda". Contudo, a sua função lendária tem de ser ainda inventada. Como Madame Irma comenta, com simpatia, "em seu esfôrço para granjear renome, escolheu um caminho ainda mais difícil que o nosso". Pois se o Govêrno, a Igreja, o Exército e a Magistratura são funções de uma ordem estabelecida e vão buscar na tradição suas sanções, a função concebida pelo Chefe de Polícia não tem precedente na história cristã.

---

[19] No seu artigo "*The Balcony* e Parisian Existentialism" (*Tulane Drama Review*, primavera de 1963), BENJAMIN NELSON sugere que GENET teve a idéia do mausoléu do Chefe inspirando-se no monumento do *Valle de los Caídos*, de Franco. NELSON também assinala muitos outros paralelos históricos impressionantes dessa obra.

O Chefe de Polícia saberá que entrou na lenda quando fôr personificado por alguém no bordel, pois a simulação, como vimos, é a prova de sagração. A fim de desenvolver dimensões lendárias, o Chefe de Polícia procura um emblema adequado; um conselheiro sugere que êle apareça como um algoz sangrento, outro como um gigantesco falo. Apesar dêsses emblemas gráficos de sexo e poder, a glória continua, porém, "ignorando-o friamente". Seu gabinete permanece vazio e sua imagem relativamente pequena. Irma aconselha-o a que continue matando — talvez a crueldade excessiva o faça luminoso, tal como emprestou fama de maldade a Hitler e Stalin. Mas o Chefe de Polícia aspira a ser muito mais que um ditador secular. Êle quer exercer a autoridade não só sôbre a Nomenclatura, mas também sôbre Deus: "Bem, cavalheiros, acima de Deus estais vós, sem o que Deus nada seria", diz êle às Grandes Figuras. "E acima de vós estarei eu, sem o que..." As funções exaustas da Nomenclatura receberão nôvo impulso do Chefe de Polícia, pois êle será, ao mesmo tempo, secular e divino, "lendário e humano", tendo criado uma função que assombrará o espírito dos homens.

Em resumo, o Chefe de Polícia anseia por ser supremo. E a supremacia que imagina para si próprio, penso eu, é a de um Deus — o Homem-Deus, cuja vida estabelece um padrão para as multidões: "Não serei o centésimo-milionésimo-reflexo-dentro-de-um-reflexo num espelho, mas o Uno e Único, em quem cem mil querem fundir-se". No esquema de GENET até Deus é um personificador, com um papel na mascarada. Quando finalmente se anuncia que êle está prestes a ser personificado, o Chefe de Polícia compreende que atingiu sua meta: "Cavalheiros, pertenço à Nomenclatura". A prova chega na pessoa de Roger. Pesaroso pelo fim da revolução, finalmente convencido de que a realidade era inacessível e "nenhuma verdade era possível", Roger decide ser um ator na comédia de ilusões e o seu principal ator, aliás: "Se o bordel existe e tenho o direito de nêle entrar, então tenho também o direito de levar a personagem que escolhi até os limites extremos do seu destino... não, do meu... de fundir o seu destino com o meu". No gabinete do Mausoléu, onde entrou vestindo uma réplica enchumaçada das roupas do

Chefe de Polícia, Roger prepara-se para desempenhar seu papel supremo: "Tudo me proclama! Tudo me sorve e respira, e tudo me reverencia! A minha história foi vivida de maneira que uma gloriosa página pudesse ser escrita e depois lida". E atinge o clímax da personificação castrando-se, assim provando a divindade do Chefe de Polícia — pois a mutilação é o destino do Homem-Deus, quer se trate de Cristo, Osíris ou Dionísio.

Irma protesta por causa da imundície que lhe fizeram em seus tapêtes, mas o Chefe de Polícia, após um instante de terror, aceita as implicações de sua divindade: "Embora a minha imagem seja castrada em todos os bordéis do mundo, permaneço intacto". Tal como seus divinos predecessores, êle foi mutilado e permaneceu integral; tal como êles, foi imitado e continuará sendo imitado. Realiza a sua apoteose, encomendando alimentos para os próximos dois mil anos, e desce ao seu túmulo no momento em que o crepitar das metralhadoras significa que uma nova rebelião está começando lá fora. Os atos dos homens prosseguem em seu movimento cíclico, mas o Chefe de Polícia imobilizou-se na lenda. O Deus do amor foi substituído pelo Deus do sexo e violência, aquêle animal bravio que YEATS viu caminhando pesadamente, no rumo de Belém, para ser dado à luz; e êsse Deus também reinará por dois mil anos. Irma apaga as luzes e despede o público. Mas no decorrer dessa sacrílega mascarada, a religião, a revolução e os ciclos da civilização foram redefinidos como fenômenos puramente eróticos, enquanto o Grande Balcão converteu-se na sociedade, o universo e todo o palco da História, tal como foi concebido por um espírito ardiloso e diabólico.

Na peça seguinte, *Les Nègres*, GENET invoca ainda um teatro de crueldade, numa obra messiânica que gira em tôrno da revolta. Mas, agora, a nota filosófica está mais subordinada, e uma qualidade mais primitiva e ritualista recebe maior acentuação. Em *Le Balcon*, GENET ocupou-se em interpretar o passado do Ocidente; em *Les Nègres*, preocupa-se mais em vaticinar o futuro — e êsse futuro é o aniquilamento. *Les Nègres*, tal como a imagem da praga, de ARTAUD, é pura metáfora — um sonho de pandemônio. Como tal, é o mito em direção ao qual tôdas as anteriores obras de GENET apontavam. No prefácio de *As Criadas*, GENET tentara imaginar "um teatro clandestino, ao qual uma pessoa pudesse ir em segrêdo, de noite, e mascarado", acrescentando:

> Seria suficiente descobrir — ou criar — o Inimigo comum, depois a Terra Natal que tem de ser protegida ou reconquistada. Não sei como será o teatro num mundo socialista; entendo melhor o que poderia ser entre os *Mau Mau*, mas, no mundo ocidental, que está cada vez mais marcado pela morte e voltado para ela, só poderá refinar na "reflexão" de uma comédia de uma comédia, de uma reflexão de uma reflexão, que a representação cerimoniosa tornaria elegante e perto da invisibilidade. Se escolhermos observar a nossa própria morte de um modo elegante e agradável, devemos procurar e dispor, rigorosamente, os símbolos funéreos.

Em *Les Nègres*, GENET descobre e cria "o Inimigo comum", arrumando os símbolos fúnebres ocidentais numa representação cerimoniosa que, provàvelmente, se aproxima de sua idéia de teatro entre os *Mau Mau*. A peça é um ritual de assassínio, sacrifício e revolta, executado por adeptos da supremacia negra e culminando na chacina ritual de tôda a raça branca.

Les Nègres, evidentemente, é escrita por um branco — mas um branco que odeia a côr branca. GENET identifica-se com os negros, assim como se identifica com as criadas, os árabes, os pedintes e ladrões, porque são rebeldes e marginais. RIMBAUD, que repudiou sua herança cristã, fêz a mesma espécie de identificação em *Une Saison en Enfer*: "Sou um animal e um negro. Mas posso ser salvo. Vocês são falsos negros, vocês, maníacos, velhacos, miseráveis. Mercador, você é um negro. Juiz, você é um negro. General, você é um negro. Imperador, meu velho piolhento, você é um negro..." E ARTAUD exprime uma hostilidade bastante parecida pela pretensa e falsa superioridade da raça branca. Escreveu êle: "Se pensamos que os negros cheiram mal, ignoramos o fato de que em tôda parte, salvo na Europa, somos nós, brancos, que 'cheiramos mal'. Eu diria que exalamos um odor tão branco quanto o pus que se acumula numa ferida infeccionada". Em *Les Nègres*, é a *ausência* de cheiro branco que ofende as narinas dos negros ("vocês, raça pálida e sem cheiro, raça sem cheiros animais, sem a pestilência dos nossos pântanos"), mas a infecção da raça branca está igualmente avançada. Os brancos estão exaustos e sumindo na invisibilidade; em breve a Terra verá sua dissipação. O propósito de GENET é dramatizar, antecipadamente, a obliteração da côr branca através da liquidação das Grandes Figuras Brancas, definindo ao mesmo tempo a côr que a suplantará. *Les Nègres* surgiu em seu espírito, conta-nos GENET numa nota, quando um ator lhe pediu que escrevesse uma peça para um elenco exclusivamente formado de negros. "Mas o que é, exatamente, um negro?", perguntou GENET ao seu interlocutor. "Primeiro que tudo, que côr tem êle?"

Para responder a esta pergunta, GENET estabelece um conflito mortal entre brancos e negros; e para refinar sua peça como "reflexão de uma reflexão", coloca êsses conflitos numa série de planos paralelos. Dêstes, os mais óbvios são reminiscentes dos conflitos interior e exterior na trilogia do teatro no teatro, de PIRANDELLO, pois têm lugar tanto no palco como na platéia. O primeiro nível de conflito é entre os atôres (negros) e os espectadores (brancos). Um grupo de Negros Europeizados, que trabalham para brancos como criados, profissionais ou prostitutas, aparece diante do público com disfarces e em atitudes de franca hostilidade.[20] Essa confrontação hostil é tão essencial à peça que GENET estipula ser sempre necessária a presença de um branco simbólico na platéia, mesmo que a obra esteja sendo representada perante um público negro, pois o espectador branco é "o Inimigo comum" — um respeitávei burguês que é apontado como vítima potencial dos negros. Contudo, essa ameaçadora implicação só é possível no teatro, quer dizer, no mundo de "representação". Marginalizados e intrusos entre os brancos, só é consentido aos negros comunicar com êles representando um papel: "Êles dizem-nos que somos crianças grandes", diz Archibald, o negro "mestre de cerimônias sacras". "Nesse caso, o que nos resta? O teatro." Como bobos autorizados, os intérpretes negros desfrutam certos privilégios, negados a outros negros. Porque aparecem no papel de subordinados, entretendo clientes pagantes e esforçando-se por obterem sua aprovação, êles podem expressar certos sentimentos que são habitualmente suprimidos.

---

[20] Diz-se que IONESCO abandonou a representação de *Les Nègres* antes do final porque sentiu estar sendo atacado e que os atôres estavam deleitados com isso.

Por essa razão, GENET deu a esta sua obra o subtítulo de *Un Clownerie*, que significa não só "Um Espetáculo de Palhaços", mas uma farsa ou anedota concreta; não é para ser levada a sério. A cólera dos negros é fictícia; a sua insolência é artificial; a peça é apenas uma peça. Em breve saberemos que, sob seus disfarces histriônicos, os negros estão profundamente sérios e que o que êles estão representando é o final da subordinação. Mas, no teatro, a violência dêles é restringida e ritualizada, e a platéia conserva-se serenamente imperturbada. Como diz Archibald:

> Esta noite representaremos para vocês. Mas para que possam conservar-se confortàvelmente instalados em suas cadeiras, na presença de um drama que já está desenrolando-se aqui, para que possam estar certos de que não há perigo de que tal drama esteja insinuando-se em suas preciosas vidas, teremos a decência — uma decência que aprendemos com vocês — de tornar impossível a comunicação.

Aos espectadores será permitido que mantenham o seu sentido de supremacia. A ira dos intérpretes é realmente genuína, mas êles esconderão seus sentimentos reais em metáforas opacas e cerimônias obscuras. Assim, os negros aparecem diante dos brancos à maneira pirandelliana, como personagens fictícias e pessoas vivas. E para intensificar a atmosfera pirandelliana de realidade no meio do artifício, a ação exterior é presumìvelmente improvisada e a peça desenrola-se sem interrupção entre os atos, numa só e longa cena.

O segundo nível de conflito é colocado dentro da própria peça e recebe a forma de uma cerimônia simulada em que os negros interpretam papéis ritualistas. Tal como a peça-dentro-da-peça pirandelliana, essa cerimônia — embora possa ser ligeiramente alterada se os atôres encontrarem "um detalhe cruel para relevá-la" — é fixa e ensaiada. E a platéia é muda, funcionando apenas como testemunha silenciosa. Contudo, a platéia está ainda implicada na ação, porque está personificada por negros — negros que mascararam suas faces "a fim de viverem a repugnante vida dos brancos e, ao mesmo tempo, ajudar-vos a afundar na vergonha". Essas máscaras brancas representam a "Côrte" e incluem tôdas as Grandes Figuras do colonialismo europeu — os "negros artificiais" de RIMBAUD (Mercador, Juiz, General, Imperador), agora transformados em Rainha, Aio da Rainha, Juiz, Governador e Missionário.[21] Caricaturando atitudes brancas, satirizando realizações brancas, vilipendiando o paternalismo branco, os negros personificam as posturas e maneiras do mundo que os condenou à servidão, pretendendo-se dessa maneira destruir a idéia de branco, em concepção e de fato. A Côrte veio assistir aos seus próprios ritos fúnebres, e o Governador até já tem a sua oração fúnebre no bôlso.

O destino dos brancos é dramatizado numa cerimônia ritual; e começa quando um grupo de negros, trajando no máximo da elegância pretensiosa e do mau gôsto, dança um minueto de MOZART em redor de um catafalco coberto de flôres. Somos informados de que no catafalco jaz o cadáver de uma mulher branca, havendo sempre uma recentemente morta para cada representação. A cerimônia é uma Missa Negra, testemunhada pela Côrte. Contudo, se bem que reflita a realidade, a cerimônia não é real. O cadáver não existe, e os celebrantes do ritual estão inteiramente envolvidos num simulacro. Apresentados por nomes fictícios melodiosos, os atôres devem ter o maior cuidado em ocultar suas verdadeiras identidades, bem como seus verdadeiros sentimentos. O que êles retratam não são os servis europeus em que se converteram, mas os africanos primitivos que desejam ser; revelarão não suas vidas individuais, mas uma identidade racial coletiva.

"A tragédia residirá na côr negra", diz Archibald. "*Aquilo* que se almeja e acalenta, é *aquilo* que se alcança e merece. É *aquilo* que se deve ganhar". Para transformarem suas culpas em santidade, seus tabus em totens, os negros tentam libertar-se de tôdas as emoções e atitudes que aprenderam com os brancos: ternura, piedade, gratidão, amor. Se o homem é um animal de imitação, sua imagem deve ser cruel: "Ordenei-lhes que fôssem negros até nas próprias veias", grita Archibald. "Bombeiem sangue negro nessas veias. Que a África circule nelas. Que os negros se negrifiquem!":

---

[21] É óbvia a semelhança com as Grandes Figuras de *Le Balcon*. Em *Les Paravents*, GENET volta a colocar no palco algumas figuras representativas da ordem estabelecida: Juiz, Banqueiro, Acadêmico, General, etc. O seu teatro de revolta é sempre presidido por imagens de autoridade.

> Que persistam até a loucura no que estão condenados a ser, em sua pele de ébano, em seu odor, em seus olhos amarelos, em seus gostos canibalescos... Que inventem uma pintura e uma dança criminosas. Negros, se êles se modificarem em relação a nós, que isso não aconteça por indulgência, mas por terror!

Para mostrarem-se dignos de sua côr, os negros devem ser-lhe fiéis em extremo. Também isso é uma impostura e representação, pois a côr dêles é determinada não só por seu passado tribal, mas também pela concepção do branco sôbre êsse passado. Não obstante, essa espécie de representação é, pelo menos, heróica e reveste-se de um significado: o aniquilamento dos brancos. A côr negra — antes uma causa de repugnância e hostilidade — passará a ser uma fonte de beleza, maldade e terror. Ao escolherem seu destino, os negros ascenderão a figuras sacras, convertendo-se, na terminologia de GENET, em santos da selvajaria.

Portanto, o ritual do palco é uma celebração de um evento futuro — uma espécie de magia homeopática, através da qual os negros esperam conseguir sua vitória. Mas êsse evento futuro — o extermínio da raça branca — está simbolizado num evento passado — o estupro e assassínio de uma branca. O ritual consiste na reconstituição do crime e julgamento do criminoso: o negro Deodatus Village. Tal como a peça, pròpriamente dita, não é julgada por espectadores brancos, o crime de Village é julgado pela Côrte Branca. Em cada caso, o culpado condena os juízes. Village reconstitui o seu crime numa sucessão de imagens espantosamente belas, com jactância, pompa e arrogância; e nesse crime reside o significado da côr negra. Contudo, apesar de sua estudada crueldade, Village é incapaz de impedir que seus verdadeiros sentimentos irrompam na representação. Está bastante contagiado de emoções brancas — especialmente o amor que êle sente por uma prostituta chamada Virtude. Entretanto, é precisamente essa emoção que deve ser suprimida, diz-lhe Archibald: "Enche-te não de amor, mas de ódio, e faz então poesia, pois é êsse o único domínio em que nos é consentido atuar".

Enquanto Village inventa sua poesia de ódio, a Côrte Branca tenta manter sua própria coragem ("Tenha confiança, Madame, Deus é branco") e, ao mesmo tempo, admira secretamente a beleza, a sexualidade e a espontaneidade do criminoso que veio ser julgado. Invocando os passados triunfos do Ocidente (o Partenon, a Catedral de Chartres, Byron, Chopin, os princípios aristotélicos, as estâncias heróicas), lendo as cotações da Bôlsa, declamando lugares-comuns coloniais, a Côrte só consegue expor a falência de sua civilização — uma civilização agora envôlta numa "prolongada luta mortal" da qual ninguém a pode salvar. Contudo, um dos negros, o Clérigo Diouf, é um integracionista e está propenso à não-violência. Tendo aprendido a fraternidade e a gentileza na religião branca, pleiteia que a cerimônia "nos envolva não em ódio... mas em amor". Mas, para sua mágoa, é transformado num "homem reto" (ou bode expiatório) por Village. Com uma peruca loura, uma máscara carnavalesca de papelão, um vestido rosa de malha e luvas, obrigam-no a representar a mulher que Village violara e matara. Quando Diouf dá à luz uma série de bonecas representando tôdas as Grandes Figuras da Côrte, torna-se evidente que a vítima de Village foi, nada mais nada menos, a Mãe da Raça Branca — e o crime de Village, portanto, é simbólico do massacre de todos os brancos. "Êle matou por ódio", sublinha a Côrte. "Ódio à côr branca. Isso equivale a matar a nossa raça inteira, a matar-nos a todos até o Dia do Juízo Final."

Genet prolonga êsse combate branco-negro até um terceiro plano de ação, que sai do teatro e penetra na realidade. Pois enquanto o crime de Village está sendo reconstituído diante da Côrte e a peça tôda diante do público, uma séria rebelião negra está sendo tramada nos bastidores. O ritual teatral, de fato, existe apenas para mascarar os preparativos secretos dêsse levante, que tornará os acontecimentos do palco não metafóricos, mas reais: "O nosso intuito é não só corroer e dissolver a idéia que êles gostariam que fizéssemos dêles, mas também a obrigação de os combatermos em suas pessoas reais, na carne e no sangue". O ritual, portanto, tem por intuito desintegrar a imagem branca; o levante, desintegrar os brancos. Mas os acontecimentos no palco refletem, disfarçadamente, os eventos que se desenrolam nos bastidores; a ilusão do teatro oculta e revela, ao mesmo tempo, a realidade externa.

Êsse terceiro conflito, de fato, é uma ação paralela, pois também assume a forma de um julgamento, conduzido fora do palco e relatado em têrmos secretos por um mensageiro negro: a acusação e condenação de um traidor negro por um tribunal só de negros. Ao invés dos outros julgamentos que ocorrem na peça, êsse, por conseguinte, é exclusivamente assistido por negros, e, como têm de assumir a responsabilidade pela morte de um dos seus, é um assunto intensamente grave. O sangue ritual é metafórico, mas o sangue do negro é real: "Já não se trata de uma questão de encenar uma representação". Os negros podem simular diante dos brancos, mas "temos que parar de representar quando estamos entre nós". De nôvo, à semelhança da rebelião de Roger em *Le Balcon*, a revolta porá têrmo à representação. Mas quando o traidor é executado e um líder negro é eleito para continuar a luta, os atôres prosseguem na sua mascarada ritualista. Não tendo chegado o momento para o conflito aberto, não é ainda permitido aos negros mergulharem na realidade, e o artifício continua. Como diz Archibald: "Como não podíamos consentir aos brancos que estivessem presentes numa deliberação nem mostrar-lhes um drama que não lhes diz respeito, e como, para disfarçar, tivemos de fabricar o único que realmente lhes interessa, somos obrigados a terminar êste espetáculo e a livrar-nos dos nossos juízes... conforme planejado".

Contudo, o extermínio dos juízes no palco prenuncia o resultado da verdadeira rebelião; e constitui as cenas finais da peça. A Côrte Branca, a fim de julgar os negros, perseguiu-os até a África. Penetra nessa pavorosa região de "lepra, feitiçaria, perigo, loucura... e flôres" ébria e caminhando de costas, como se retrocedesse, ofuscada, através da História, para o âmago primitivo da escuridão. O Juiz acusa os negros, fazendo-os gemer e tremer diante dêle — mas o julgamento transforma-se ràpidamente num combate. Em sua terra natal, os criminosos culpados converteram-se em heróis selvagens e, como GENET escreverá em *Les Paravents*, "já não há mais juízes, há sòmente ladrões, assassinos, incendiários..." A fôrça negra aumenta, convocada para a ação pela feiticeira, de nome Felicidade ("negros das docas, das fábricas, dos porões, negros da fábrica Ford, negros da General Motors"), e os brancos são esmagadoramente ultrapassados em número. Prestes a ser atropelada pelas massas negras, a Rainha invoca o Dr. Livingstone, Kipling, o esfôrço do homem branco — mas sem resultado. Como Felicidade diz à Côrte: "Vocês são pálidos, mas agora estão ficando transparentes... Acabarão por desvanecer sem deixar sinal". Começa a metamorfose da côr; os negros começam a usurpar todos os privilégios do branco. "Tudo está mudando. Tudo o que houver de gentil, e de amável, e de bom, e de terno, será negro. O leite será prêto, o açúcar, o arroz, o céu, as pombas e a esperança serão negros." Até a côr dos escravos (apesar da recusa da Rainha em ocupar qualquer posição inferior à de governanta) mudará de prêto para branco.

E os brancos desaparecem totalmente. Cada membro da Côrte faz uma retórica oração fúnebre e é fuzilado com acompanhamento de insultos e palmas; o Missionário foi castrado e convertido numa vaca. A última figura a ser exterminada é a Rainha, que declara, quando vai juntar-se aos outros no inferno, que os brancos ficarão entorpecidos como as larvas e as toupeiras, para erguerem-se de nôvo dentro de dez mil anos e renovarem a luta pela Terra Natal. E, no espírito de GENET, assim será, pois a sua geometria da revolta é circular. Um ciclo de civilização terminou, sua conclusão simbolizada, em imagens de VICO, pela gritaria de insultos e o ribombar pavoroso de tiros e palmas. Mas tão inevitàvelmente como o dia surge após a noite, o ciclo repetir-se-á, como uma Recorrência Eterna, quando os negros voltarem a ser o "Inimigo comum", contra o qual os brancos proscritos revoltar-se-ão finalmente.

De fato, GENET já está começando a sugerir que a revolta negra não conseguirá atingir seus objetivos e fracassará; a realidade continua sendo fugidia e esquiva; a mascarada prosseguirá até o Juízo Final. Pois no último diálogo da peça, Village — tentando seduzir Virtude — não foi capaz de inventar uma linguagem completamente original para o amor. Personificando ainda os brancos, êle está colhido ainda na teia dêles. E o negativismo do prêto não passa de uma imagem invertida.

> *VIRTUDE*: Todos os homens são como você: imitam. Você não é capaz de inventar qualquer outra coisa?
> *VILLAGE*: Para você, eu seria capaz de inventar qualquer coisa: frutas, palavras mais bonitas, um carrinho de mão com quatro rodas, cerejas sem caroço, uma cama para três, uma agulha que não pica. Mas gestos de amor... isso é mais difícil. Apesar de tudo, se realmente você quer que eu...
> *VIRTUDE*: Vou-lhe ajudar. Pelo menos, uma coisa é certa: você não será capaz de mergulhar os dedos em meus longos e sedosos cabelos dourados...

Mas isso não é grande consôlo. A "pintura e a dança criminosas", pedidas por Archibald, ainda não existem. E, como GENET observou em *Les Paravents,* "se não houver arte, não haverá cultura. Estarão êles, então, condenados à decadência?" A pergunta ficou apenas sugerida em *Les Nègres;* a peça termina, simplesmente, com a conclusão do próprio ritual. É repetida a dança em tôrno do catafalco (desta vez sem a Côrte Branca, pois os negros retiraram suas máscaras), para dar uma forma cíclica a esta peça cíclica. Mas a ausência dos brancos significa que a profecia negra foi cumprida, e que a cerimônia já não é uma previsão do futuro, mas um ritual mítico em memória de um passado evento histórico.

Como tôdas as obras de GENET, portanto, *Les Nègres* é uma carga de profundidade que mergulha através da plácida superfície do discurso racional e da benevolência social para o mar sombrio e profundo do inconsciente, onde os mitos de perigo, as fantasias sadomasoquistas e os primitivos ritos sacrificais explodem, então, colhendo-nos desprevenidos. Encarada como ensaio programático sôbre as relações entre raças, a peça é intolerável, evidentemente, mas a arte de GENET nunca funciona programàticamente. É, *sobretudo*, imaginativa e metafórica, criando um mundo contíguo ao nosso, mas não idêntico. Apelando para tudo o que permanece incondicionado e incivilizado na alma do espectador, GENET dá às suas peças a feição de cruéis mitos purgativos — profundamente subversivas em suas implicações, radicalmente libertadoras em seus efeitos.

Contudo, nenhuma arte é totalmente autônoma e estanque. E GENET, cuja criminalidade e depravação não só atacam, mas exemplificam a degeneração da nossa cultura, pode muito bem ser considerado e aceito como o artista dramático que presidiu à desintegração do Ocidente. Ao contrário de ARTAUD, cujas teorias de crueldade foram animadas por um espírito robusto e uma consciência saudável, GENET está doente de maldade, impregnado dela, consumido por ela. Sua arte, porém, é a sua saúde, e êle conseguiu extrair de sua patologia mitos que são belos, espontâneos e profundos. Se êle puder curar-se, talvez possa então ajudar a nossa cura, e a civilização moribunda que êle descreve poderá ainda reviver.

E, num certo sentido, êsse é o seu propósito, porquanto, à semelhança de ARTAUD, GENET está profundamente implicado no mundo contra o qual se revolta e cuja consciência procura sinceramente animar. Por meio do sexo e da crueldade, tentou abafar os mugidos da comunidade e dar-lhe uma voz forte, mesmo que por um momento, apenas; por intermédio da arte, tentou recriar o êxtase coletivo, até agora concedido apenas aos fiéis de uma seita religiosa. A teologia messiânica de GENET compõe-se de crime e sacrifício, mas êsses são os elementos que se encontram em tôdas as religiões primitivas, e o próprio Prometeu não passou de um ladrão por amor dos homens. Nas obras de ARTAUD e GENET, o teatro de protesto completou um círculo inteiro; o seu messianismo foi revivido e suas implicações religiosas tornaram-se mais evidentes. Com efeito, o drama parece estar retornando às suas raízes originais de ritual e crença. As soluções radicais que cada um dêsses homens propõe para uma regeneração da cultura ocidental poderão ter chegado tarde demais e, dirão alguns, talvez tenham contribuído para o seu fim. Mas, se as soluções práticas já não são possíveis e estamos todos presos ao nosso destino, as nossas imaginações ainda continuam livres, e a revolta imaginativa conserva as suas mais criadoras e mais duradouras características. Talvez não possamos transformar o nosso destino, mas êste pode ainda ser agitado. E essa tem sido uma função da arte dramática: celebrar as nossas possibilidades, mesmo na derrota; nas palavras de ARTAUD, fazer que pareçamos "vítimas ardendo na fogueira, acenando através das chamas".

Posfácio

No presente livro, tentei descrever a evolução de uma atitude, através de cem anos de dramaturgia moderna, acreditando que essa atitude confere unidade a uma série de autores teatrais de outro modo divergentes e díspares. O protesto é a energia que impulsiona o teatro moderno, tal como a fé impulsionou o teatro do passado. Contudo, o protesto não é, simplesmente, uma energia, mas também um corpo de idéias, um sistema de valôres; e êstes têm aspectos tanto implícitos como explícitos. A fim de realçar as semelhanças, em vez das diferenças, entre os diversos dramaturgos, examinei primordialmente o aspecto negativo da revolta: propensos a discordarem sôbre aquilo em que estão a favor, êsses dramaturgos mostram-se geralmente de acôrdo sôbre aquilo em que estão contra. A minha ênfase soa como uma defesa especial — mas trata-se de uma ênfase dada com muita freqüência pelos próprios autores. O teatro de protesto abriga, ocasionalmente, idéias positivas e programas revolucionários — especialmente, como vimos, em sua fase messiânica. Mas, com maior freqüência, os seus valôres estão implícitos. Em suas críticas negativas às convenções e instituições vigentes, raramente oferece quaisquer idéias ou ideais que as substituam.

Tal crítica destrutiva explica, em parte, a impopularidade dessa dramaturgia, pois o mundo moderno quer afirmações. Do homem que retira as escoras que sustentam a combalida estrutura de nossas crenças, espera-se que forneça novos alicerces: é por essa razão, talvez, que o artista do nosso tempo se tornou o foco de tantas expectativas e de tanto desapontamento. O protesto, a revolta, está tudo muito certo. Mas protesto em nome de quê? Revolta em apoio de quem? Se tôdas as nossas esperanças são ilusões, que esperanças nos podem ser dadas em troca? A perguntas como estas, o dramaturgo rebelde foge obstinadamente a dar uma resposta ou, então, trata de responder com programas impossíveis e exigências fantásticas. Para os que trabalham esforçadamente em prol do mundo, êsse homem é uma figura exasperante e um falso profeta — radical quando o mundo precisa de moderação, fanático quando o homem necessita de homens de boa-vontade, acrimonioso quando o mundo pede harmonia.

Mas, ao exigir do dramaturgo os valôres positivos que êles próprios possuem, os homens de ação equivocam-se sôbre a missão daquele. É um absurdo pedir ao dramaturgo moderno que seja o que êle não é nem pode ser; é importante reconhecer aquilo que êle é. Pois êsse truculento, desacreditado impossibilista consubstancia o que talvez seja o último valor humanista autêntico de nossa decrépita civilização: um respeito inarredável e indestrutível pela verdade (que êle sustenta mesmo quando já não acredita que a verdade seja atingível). Hoje em dia, ser um animal político militante é preocupar-se com algo mais que a verdade, é envolver-se em compromissos, transigências, contemporizações, para defesa do bem-estar e do progresso do homem. Mas se a política é a arte do possível, a arte é a política do impossível — o artista livre sacrificaria mais depressa o mundo do que abdicaria da integridade de sua visão. Assim, a arte circunda e abrange a política, mas recusa-se a afirmá-la. O artista vive numa realidade de compromisso, mas também vive noutro mundo, o mundo da imaginação, e aí a sua visão é pura e absoluta. O conflito entre a realidade e a imaginação é o conflito entre os conceitos ético e estético da vida; e constitui o eixo do moderno teatro. A política exige capacidade de resolução; a arte dramática contenta-se em deixar-nos em ambigüidade. As conseqüências são opostos inconciliáveis, tensão, inação — mas também a alegria metafísica que promana de uma verdade pura, expressa em beleza.

Portanto, é na arte do dramaturgo moderno que devemos procurar a sua afirmação e encontrar a nossa consolação, mesmo quando essa arte é implacável, inconsolável, sombria. O que, para nós, torna suportável os tormentos de Jó é a maneira como estão descritos; o que nos reconcilia com o horror de Lear é o poder expressivo de SHAKESPEARE. Terror e tormento são hoje em dia coisas tão freqüentes entre nós que nem nos é dada a opção de as prolongarmos ou não; mas em nossa eventual capacidade de enfrentar tais sentimentos reside a esperança para a nossa regeneração espiritual. "Tenham a coragem de ser homens trágicos", escreveu NIETZSCHE, "e vocês serão redimidos". O teatro de protesto não é um teatro trágico, mas ensina-nos a ser homens trágicos; e se nêle não encontramos com freqüência o confôrto e a felicidade, encontramos o vigor e a coragem. A redenção de que fala NIETZSCHE é a redenção do espírito humano, numa época em que o espírito está fracassando; e é para êsse fim que os grandes dramaturgos modernos forjaram seu protesto e revolta em formas duradouramente harmoniosas.

Fontes das Citações no Texto

I. O TEATRO DE PROTESTO

ERIC BENTLEY, *In Search of Theatre,* Knopf.

ALBERT CAMUS, *O Homem Revoltado, Calígula* e outras peças. [A maioria das novelas e peças teatrais de CAMUS já se encontra traduzida para o português. *N. do T.*]

T. S. ELIOT, *Complete Poems and Plays,* Harcourt, Brace.

NORTHRUP FRYE, *Anatomy of Criticism,* Princeton.

FRIEDRICH NIETZSCHE, *Assim Falou Zaratustra.*

ARTHUR RIMBAUD, *Une Saison en Enfer.*

ARTHUR SCHOPENHAUER, *O Mundo Como Vontade e Representação.*

LIONEL TRILLING, "The Fate of Pleasure", *Partisan Review,* verão de 1963.

EDMUND WILSON, *Axel's Castle,* Scribner's.

W. B. YEATS, *Collected Poems,* Macmillan.

II. HENRIK IBSEN

HENRIK IBSEN, *The Collected Works,* ed. William Archer, William Heinemann. [As principais obras teatrais de IBSEN estão traduzidas nos volumes das "Obras", ed. Globo de Pôrto Alegre. *N. do T.*]

— *Brand,* trad. Michael Meyer, Doubleday Anchor.

— *Eleven Plays,* trad. William Archer, Modern Library.

— *The Oxford Ibsen,* trad. e organ., James Walter McFarlane, Oxford.

— *Lyrics and Poems,* trad. Fydell Edmund Garrett, E. P. Dutton.

— *Letters,* trad. John Nilsen Laurvik e Mary Morison, Fox, Duffield & Co.

JANKO LAVRIN, *Ibsen, An Approach,* Methuen.

ARTHUR MILLER (adaptador), *An Enemy of the People,* Viking Press.

GEORGE BERNARD SHAW, *The Quintessence of Ibsenism,* Hill e Wang Dramabooks.

III. AUGUST STRINDBERG

PAR LAGERKVIST, "Modern Theatre: Points of View and Attack", trad. de Thomas R. Buckman, *Tulane Drama Review,* inverno de 1961.
F. L. LUCAS, *Ibsen and Strindberg,* Cassell.
ELIZABETH SPRIGGE, *The Strange Life of August Strindberg,* Hamish Hamilton.
AUGUST STRINDBERG, *Six Plays,* trad. Elizabeth Sprigge, Doubleday Anchor.
— *Five Plays,* mesma editôra e mesma tradutora.
— *Miss Julie,* trad. Evert Sprinchorn, Chandler Ed.
— *The Road to Damascus,* trad. Graham Rawson, Grove Press. [O teatro de STRINDBERG já está em parte traduzido para o português: *Senhorita Júlia, Tempestade, A Casa Queimada, A Dança da Morte,* etc. *N. do T.*]
— *Letters to Harriet Bosse,* compil. e trad. Arvid Paulson, Thomas Nelson & Sons.
— "Notes to the Members of the Intimate Theatre", trad. Evert Sprinchorn, *Tulane Drama Review,* inverno de 1961.
— *Inferno,* Le Griffon d'Or.

IV. ANTON CHECOV

ANTON CHEKHOV, *The Plays,* trad. Constance Garnett, Modern Library. [O teatro de CHECOV está em grande parte traduzido para o português: *O Cerejal, A Gaivota,* várias peças em um ato, etc. *N. do T.*]
— *Selected Letters,* compil. Lillian Helman e trad. Sidonie Lederer.
DAVID MAGARSHACK, *Chekhov the Dramatist,* Hill & Wang Dramabooks.
ERNEST SIMMONS, *Chekhov: A Biography,* Atlantic-Little Brown.
CONSTANTIN STANISLAVSKY, *My Life in Art,* trad. J. J. Robbins, Meridian.

V. BERNARD SHAW

ERIC BENTLEY, *Bernard Shaw,* New Directions.
G. K. CHESTERTON, *George Bernard Shaw,* Hill & Wang Dramabooks.
RICHARD B. OHMANN, *Shaw: The Style and the Man,* Wesleyan University Press.
GEORGE BERNARD SHAW, *Standard Edition,* Constable & Co.
— *Shaw on Theatre,* compil. E. J. West, Hill & Wang.
EDMUND WILSON, "Bernard Shaw at Eighty", em *The Triple Thinkers,* John Lehmann.

VI. BERTOLT BRECHT

LIONEL ABEL, *Metatheatre,* Hill & Wang.

BERTOLT BRECHT, "An Expression of Faith in Wedekind", trad. Erich A. Albrecht, *Tulane Drama Review,* outono de 1961.

— *Kalendergeschichten,* Rowohlt.

— *Selected Poems,* trad. H. R. Hays, Grove Press.

— *Seven Plays,* compil. Eric Bentley, Grove Press.

— *Stücke,* Suhrkamp. [Da edição Suhrkamp foi feita a tradução existente do Teatro de BRECHT, com quatro volumes já publicados, incluindo *Baal, Mahagonny, A Exceção e a Regra, Mãe Coragem, Alma Boa de Setsuã, O Círculo de Giz Caucasiano, Senhor Puntila,* etc. Ed. Portugália, Lisboa, aprovada pela Suhrkamp segundo exigência contratual de Helena Weigel. *N. do T.*]

GEORG BÜCHNER, *Woyzeck,* trad. Theodore Hoffman em *The Modern Theatre.* Vol. I, compil. Eric Bentley, Anchor.

MARTIN ESSLIN, *Brecht: The Man and His Work,* Doubleday.

MAX FRISCH, "Recollections of Brecht", trad. Carl R. Müller, *Tulane Drama Review,* outono de 1961.

RONALD GRAY, *Bertolt Brecht,* Grove.

GEORGE GROSZ, *A Little Yes and a Big No,* trad. Lola Sachs Dorin, Dial Press.

MAKOTO UEDA, "The Implications of the Noh Drama", *Sewanee Review,* verão de 1961.

JOHN WILLETT, *The Theatre of Bertolt Brecht, Methuen* [*O Teatro de Brecht,* col. "Teatro", trad. de Álvaro Cabral e apres. de Paulo Francis, Zahar Editores, 1967].

VII. LUIGI PIRANDELLO

T. S. ELIOT, *Complete Poems and Plays,* Harcourt, Brace.

LUIGI PIRANDELLO, *Diana and Tuda,* trad. Marta Abba, Samuel French.

— *Henry IV,* trad. Edward Storer, em *Naked Masks,* compil. Eric Bentley, Dutton Everyman.

— *It Is So! (If You Think So),* trad. Arthur Livingstone, em *Naked Masks,* compil. Eric Bentley, Dutton Everyman.

— *Six Characters in Search of an Author,* trad. Edward Storer, em *Naked Masks,* compil. Eric Bentley, Dutton Everyman.

— *The Mountain Giant and Other Plays,* trad. Marta Abba, Crown.

— *Tonight We Improvise,* trad. Claude Fredericks.

DOMENICO VITTORINI, *The Drama of Luigi Pirandello,* Dover.

VIII. EUGENE O'NEILL

ERIC BENTLEY, "Trying To Like O'Neill", em *Search of Theatre,* Knopf.

Cyrus Day, "The Iceman and the Bridegroom", *Modern Drama,* maio de 1958.

Arthur e Barbara Gelb, *O'Neill,* Harper & Bros.

George Jean Nathan, "Portrait of O'Neill", em *O'Neill and His Plays,* compil. Oscar Cargill, N. Bryllion Fagin e Wm. J. Fisher, New York University Press.

Eugene O'Neill, *Standard Edition,* Jonathan Cape.

Edd Winfield Parks, "Eugene O'Neill's Quest", *Tulane Drama Review,* primavera de 1960.

John Henry Raleigh, "O'Neill and Irish Catholicism", *Partisan Review,* outono de 1959.

Lionel Trilling, "The Genius of O'Neill", em *O'Neill and His Plays,* ed. Gargill, Fagin & Fisher, New York University Press.

IX. ANTONIN ARTAUD E JEAN GENET

Paul Arnold, "The Artaud Experience", trad. Ruby Cohen, *Tulane Drama Review,* inverno de 1963.

Antonin Artaud, "States of Mind: 1921-1945", trad. Ruby Cohen, *ibid.,*

— *The Theatre and Its Double,* trad. Mary Caroline Richards, Grove Press.

Jean Genet, "A Note on Theatre", trad. Bernard Frechtman, *Tulane Drama Review,* primavera de 1963.

— *Oeuvres Complètes,* ed. Gallimard.

— *Our Lady of the Flowers,* trad. Bernard Frechtman, Olympia Press.

— *The Balcony,* trad. B. Frechtman, Grove.

— *The Blacks,* trad. B. Frechtman, Grove.

— *The Maids and Deathwatch, ibid.*

— *The Screens, ibid.*

— *The Thief's Journal,* trad. B. Frechtman, Olympia Press.

Jacques Guicharnaud, com June Beckelman, *Modern French Theatre,* Yale University Press.

Bettina Knapp, "An Interview With Roger Blin", *Tulane Drama Review,* primavera de 1963.

Marc Pierret, "Genet's New Play: *The Screens*", *Tulane Drama Review,* primavera de 1963.

Jean Paul Sartre, *St. Genet: Actor and Martyr,* trad. Bernard Frechtman, George Braziller.